ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

Digitized by Google

UNIVERSITY LIBRARY
JUN 30 1897
PRINCETON, N. J.

Digitized by Google

UNIVERSITY
JUN 20 1897
PRINCETON, N. J.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Herausgegeben

von

Karl Eduard Zimmermann.

Mit Illustrationen.

Neue Folge.

Siebzehnter Band.

Leipzig,

Verlag von E. A. Seemann.

1882.

UNIVERSITY
LIBRARY
PRINCETON, N.J.

Digitized by Google

Abbreviations 11
Abdominal Pain 12
Abdominal Pain, Acute 12
Abdominal Pain, Chronic 13
Abdominal Pain, Recurrent 13
Abdominal Pain, Recurrent, Functional 13
Abdominal Pain, Recurrent, Organic 13
Abdominal Pain, Recurrent, Psychogenic 13
Abdominal Pain, Recurrent, Psychosomatic 13
Abdominal Pain, Recurrent, Somatic 13
Abdominal Pain, Recurrent, Visceral 13
Abdominal Pain, Somatic 13
Abdominal Pain, Visceral 13
Abdominal Wall 13
Abdominal Wall, Anterior 13
Abdominal Wall, Posterior 13
Abdominal Wall, Lateral 13
Abdominal Wall, Inferior 13
Abdominal Wall, Superior 13
Abdominal Wall, Medial

Seite

Christus den Sturm beſänftigend, nach A. Marko dem Aelteren rad. v. L. Fiſcher 45
Das Salzfaß des Benvenuto Cellini, Radirung v. W. Unger aus D. Leitner's „Schatzkammer des Oeſterreich. Kaiſerhauſes“ 65
Hauſirer. Originalradirung von Albert Hendſchel 83
Das „Theſeion“ nebſt Details. Originalaufnahme v. E. Ziller, Zinkſtich von H. Büttemeyer 86
Der Raucher, nach E. Meiſſonier rad. v. L. Friedrich 104
Landſchaft, nach Andreas Achenbach rad. v. L. Friedrich 105
Relief vom Titusbogen. Nach einer Photographie lithographirt von J. G. Bach. Aus den Publikationen der Königl. Sächſ. Geſellſchaft der Wiſſenſchaften 159
Pietà, nach Anſelm Feuerbach rad. v. J. L. Raab 164
Helene Fourment, nach Rubens rad. v. N. Maſſaloff 190
Saskia van Ulenburgh, nach Rembrandt rad. von N. Maſſaloff 190
Mädchenporträt, nach Frans Hals rad. v. W. Unger 200
Porträt eines vornehmen Venetianers, nach Correggio rad. v. J. Claus 201
Die heilige Catharina, nach dem im Beſitze des Herrn Joh. Böhm in London befindlichen Gemälde des Niccolo di Foligno geſtochen von Anton Krüger 252
Landſchaft, Originalradirung v. L. H. Becker 275
Holländiſche Landſchaft. Originalradirung von Ch. Storm de Gravesande 300
Radirungen nach Gemälden der Caſſeler Galerie von W. Unger:
Landſchaft nach Rembrandt 145
Porträt eines Unbekannten, ſog. Bürgermeiſter Six, von Rembrandt 234
Winterlandſchaft, nach dem Gemälde von Rembrandt 267
Die ſogenannte Holzhackerfamilie, nach Rembrandt 343
Das Bohnenfeſt, nach Jan Steen 353
Antonius und Cleopatra, nach dem Gemälde von Jan Steen in der Göttinger Galerie rad. von W. Unger 357

Holzſchnitte.

1. Porträts.

Porträtbüſte von Karl Markó, gez. von Kriehuber, geſchn. v. Klitzſch u. Rochlitzer 45
Raffael's Selbſtbildniß aus der „Schule von Athen“, gez. von B. Jasper, geſchn. von F. W. Bader 65
Sir Richard Wallace, nach einer Radirung v. Jacquemart geſchn. von Klitzſch und Rochlitzer 129
Anſelm Feuerbach, gez. u. geſchn. von F. A. Joerdens 161
Martin Schongauer, nach einer Radirung von Ch. Goutzwiller gez. v. J. Claus geſchn. v. Klitzſch u. Rochlitzer 289

2. Kunſtwerke*).

Poſtament, angeblich von Boule, aus dem Katalog des Grünen Gewölbes von 1872 7
Deckplatte eines Poſtaments, von Boule, im Zwinger zu Dresden, gez. v. E. Eichler, geſchn. von Klitzſch u. Rochlitzer 8
Zierleiſte nach Motiven von demſelben. Aus dem Katalog des Grünen Gewölbes 11

*) Die mit † bezeichneten Holzſchnitte ſind auf beſonderen Blättern gedruckt.

Seite

Anatomiſche Vorleſung des Prof. van der Meer, nach Mierewelt gez. u. geſchn. von J. A. Joerdens 16
Ein Anatom. Handzeichnung v. J. Dilhof nach Rembrandt gez. u. geſchn. von F. A. Joerdens nach Rembrandt 19
Stuckornament aus dem Kurländ. Palais in Dresden, gez. von E. Eichler geſchn. von H. Kaeſeberg 36
†Wandleuchter aus Meißner Porzellan, gez. v. E. Eichler geſchn. von R. Brendamour 38
†Bilderrahmen aus der Dresdener Galerie v. Joſ. Deibel, gez. von E. Eichler geſchn. von H. Kaeſeberg 10. 39
Schuhplatteltanz, aus Schmid u. Stieler's „Aus deutſchen Bergen“ 33
†Raffael's Handzeichnung nach der antiken Gruppe der Grazien in Siena, gez. u. geſchn. von F. A. Joerdens 70
†Antike Gruppe der Grazien in Siena, desgl. 70
†Im Kloſterkeller. Originalzeichnung von Albert Hendſchel, geſchn. von R. Oertel 81
Café. Aus Albert Hendſchel's Skizzenbuch auf Holz photogr. u. geſchn. v. R. Oertel 85
Weſtthüre des „Theſeion.“ Grundriß 89
†Kreuzabnahme, nach H. Petri, gez. u. geſchn von F. A. Joerdens 101
Die verunglückte Medizin, nach Adolph Lüben gez. u. geſchn von R. Brend'amour 114
Drei Skizzen eines italieniſchen Malers aus den 13. Jahrhundert. Nach dem Originalen auf Holz gez. v. A. Mirſalis, geſchn. von Klitzſch u. Rochlitzer 136. 137. 138
Ornament vom Bruſtſtück der Rüſtung Chriſtian's II., gez u. geſchn. v. F. A. Joerdens 146
†Iphigenia, nach Anſelm Feuerbach, gez. und geſchn. von F. A. Joerdens 167
Niederländiſcher Offizier, nach einer Handzeichnung von Frans Hals facſimilirt u. geſchn. v. Klitzſch u. Rochlitzer 193
Die Tegetthoff-Brücke in Wien 206
Umrahmung vom „Pavillon des Amateurs“ auf der Wiener Weltausſtellung, nach einer Zeichnung von C. Graff, Holzſchnitt von Klitzſch u. Rochlitzer 225
Haupt-Portal der Induſtriehalle auf der Wiener Weltausſtellung. Zeichnung von F. Baldinger, Holzſchn. v. Klitzſch u. Rochlitzer 227
Plan der Wiener Weltausſtellung, Zeichnung nach dem offiziellen Plan von H. Büttemeyer, Holzſchn v. Klitzſch u. Rochlitzer 229
Gaſthof zur Krone in Enſisheim, Zeichnung, u. Holzſchnitt von R. Brend'amour 236
Rathhaus in Mühlhauſen, Holzſchnitt aus W. Lübke's Geſchichte der Renaiſſance 237
Kirche zu Thann, Zeichnung, und Holzſchnitt von R. Brend'amour 239
†Portal von der Kirche zu Thann, desgl. 239
†Rathhaus zu Enſisheim, desgl. 240
Façade der Kirche zu Gebweiler, nach einem Stich in den Archives de la commission des monuments historiques photographirt, geſchnitten von Klitzſch u. Rochlitzer 242
Grundriß der Kirche zu Gebweiler, desgl. 243
Kirche zu Murbach, aus Lübke's Geſchichte der Architektur 244
Holzſchnitte aus Schwind's Aſchenbrödel. Aus dem bei A. Dürr in Leipzig erſchienenen gleichnamigen Werke 259. 266
Oſtportal der Induſtriehalle der Wiener Weltausſtellung. Zeichnung von A. Baldinger, Holzſchnitt von Klitzſch u. Rochlitzer 268
Uhr auf der Wiener Weltausſtellung, entworfen von König u. Feldſcharek, ausgeführt von Hanuſch u. Dziedzinski in Wien Holzſchnitt von Klitzſch u. Rochlitzer 272

	Seite
†Schillerstatue für Wien von Joh. Schilling. Nach dem Original gezeichnet und geschnitten von F. A. Joerdens	285
System der Kirche zu Rufach, nach einer Abbildung in Förster's Bauzeitung geschn. von Klitzsch u. Rochlitzer	290
Chor der Kirche zu Pfaffenheim, Holzschnitt aus W. Lübke's Geschichte der Architektur	292
Madonna im Rosenhaag, nach Martin Schongauer, Holzschnitt aus Schnaase's Geschichte der bildenden Künste	296
†Zwei Altarflügel im Museum zu Colmar, nach Schongauer, gez. u. geschn. von F. A. Joerdens	299
Christi Auferstehung, Temperabild, gez. v. Frau N. Helbig, geschn. v. F. A. Joerdens	303
Details daraus, desgl	304
†Kanzel von Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa, gez. u. geschn. v. R. Brend'amour	305
Details davon, desgl.	313. 315
S. Antonius, Flügelaltarbild von Matthias Grünewald im Museum zu Colmar, nach einer Photographie gezeichnet und geschnitten von F. A. Joerdens	321
Füllung, von F. Schönthaler. (Wiener Weltausstellung). Zeichnung u. Holzschnitt v. Klitzsch u. Rochlitzer	343
Façade des Palais Epstein in Wien. Verkleinerte Kopie eines Kupferstichs aus der Wiener Bauzeitung; Holzschnitt von Klitzsch u. Rochlitzer	344
†Mittelstück des Glasfensters von C. Geyling, nach dem Karton von Prof. F. Laufberger, Zeichnung und Holzschnitt von R. Brend'amour	352
Supraporte von F. Schönthaler, auf Holz gez. von Ahlenhof, geschn. von Klitzsch u. Rochlitzer	353
Portal von S. Martin in Colmar, nach Photographie gez. und geschn. von E. Ade	360
Erker in Colmar, desgl.	362
Eckhaus in Colmar. Aus W. Lübke's Geschichte der Renaissance	364
Vereinshaus des Oesterreich. Ingenieurvereins, Holzschn von Klitzsch u. Rochlitzer	369
Sgraffito Decoration, von H. R. v. Ferstel, Holzschn. von Klitzsch u. Rochlitzer	273

3. Vignetten und Initialen.

	Seite
Initial aus van de Marck's Bibelwerk, nach Bernh. Picart geschnitten von Klitzsch u. Rochlitzer	1
Ornament aus dem Kölner Modellbuche von 1527 geschn. v. Klitzsch u. Rochlitzer	22
Initial D in einem Bilderrahmen der Dresdener Galerie, gez. von E. Eichler geschn. v. H. Raefeberg	33
Silhouetten-Medaillon nach D. Chodowiecky gez. v. E. Eichler, geschn. v. R. Brend'amour	44
Vignette nach Papillon (1734)	57
Initial, gez. von A. Ortwein, geschn. von Klitzsch u. Rochlitzer	97
Vignette nach einer Handzeichnung von Pieter van Laar	225
Relief der Kunstmedaille der Wiener Weltausstellung. Zeichnung von A. Baldinger, Holzschnitt von Klitzsch u. Rochlitzer	233
Initial. Zeichnung von A. Ortwein, Holzschnitt von Klitzsch u. Rochlitzer	257
Krone auf dem Dache der Rotunde der Wiener Weltausstellung. Holzschnitt von Klitzsch u. Rochlitzer	279
Fortschrittsmedaille der Wiener Weltausstellung. Zeichnung von A. Baldinger, Holzschnitt von Klitzsch u. Rochlitzer	352
Initial C, gez von A. Ortwein, geschn. von Klitzsch u. Rochlitzer	353

Digitized by Google

Buch, Bauer und Tod

Von H. v. Gall

Der Bauer ist ein Lump, ein Dieb, ein Betrüger, ein Halunke, ein Schuft, ein Schurke, ein Spitzbube, ein Gauner, ein Strolch, ein Lotterbube, ein Taugenichts, ein Nichtsnutz, ein Lausbub, ein Lausejunge, ein Lausebengel, ein Lausekerl, ein Lausemensch, ein Lausekind, ein Lausedeibel, ein Lausedeifi, ein Lausedeifiel, ein Lausedeifiel, ein Lausedeifiel

Dieſe Grundſätze, höchſt achtungswerth in ihrem ſittlichen Ernſte und in ihrem kräftigen Selbſtgefühl für den Werth unſerer nationalen Eigenthümlichkeiten, ſollen als Ausgangspunkte äſthetiſcher Beurtheilung nicht discutirt werden. Abgeſehen aber von der Berechtigung nationaler und internationaler Elemente in der Kunſt- und Kulturentwickelung gilt es, ſich vor der verhängnißvollen Befangenheit zu hüten, welche geneigt iſt, mit dem allgemeinen Grundzug des „Verfalls" ganze Perioden abzulehnen, deren Kultur- und Kunſterſcheinungen keineswegs aus gleichen Geſichtspunkten zu beurtheilen ſind. Viele nehmen jedes Kunſtwerk ohne Weiteres für den Ausdruck des ſittliches Geiſtes, der allgemeinen ſocialen und Kulturzuſtände der zeitlichen Epoche ſeines Entſtehens, ohne zu bedenken, daß im Organismus der einzelnen Künſte die Einwirkungen des Zeitgeiſtes in der verſchiedenſten Weiſe zur Erſcheinung kommen, daß unter denſelben allgemeinen Einflüſſen einer Kulturbewegung hier Blüthe, dort Verfall eintritt, je nachdem die komplicirten Einflüſſe ſocialer, religiöſer, politiſcher Zuſtände mit der Stufe der Ausbildung, auf welcher die verſchiedenen Künſte ſich befinden, in ein hemmendes oder förderndes Verhältniß treten. Wir dürfen die Beſtrebungen der neueren Kunſtgeſchichtsſchreibung, in der Entwickelung der Kunſt die verſchiedenen Phaſen der allgemeinen Kulturzuſtände zu ſchildern, als eine Reihe der rühmlichſten Leiſtungen deutſcher Wiſſenſchaft verehren und müſſen doch bekennen, daß bei unbefangener Prüfung die kunſtgeſchichtlichen Thatſachen ſich nicht immer ſo unmittelbar als Spiegelungen des Zeitgeiſtes erweiſen, wie uns die wohlklingenden und überſichtlichen Darſtellungen unſerer kunſtgeſchichtlichen Handbücher und Aufſätze glauben machen.

Insbeſondere hat die geſchichtliche Auffaſſung der Kunſt des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts unter der Neigung der modernen Kunſtwiſſenſchaft zu leiden gehabt, den in der Architektur erkannten und charakteriſirten Geiſt eines beſtimmten Stils ohne Weiteres auch in den Produkten der Skulptur und Malerei vorauszuſetzen. Es hat ſchon ſein großes Bedenken, von der Malerei des gothiſchen Stils zu reden, wenn man Fieſole in Italien, die Eyck's im Norden mit darunter begreift, und wenn auch ein richtiges Gefühl verhindert, über die Schilderung der niederländiſchen Malerei des ſiebzehnten Jahrhunderts den Columnentitel „Malerei des Barockſtils" zu ſetzen, ſo hat doch die bildende Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts ſich bis in die neueſte Zeit den Geſammtnamen des Barock-, Rococo- oder Zopfſtils gefallen laſſen müſſen, ohne daß man an dem einzelnen Kunſtwerk die charakteriſtiſchen Merkmale nachgewieſen hätte, die zu einer ſolchen Gruppirung berechtigen.

Wir brauchen den Kunſtwerken jener Zeit nur näher zu treten, um zu erkennen, daß die vermeintliche gleichzeitige Einheit des Stils überhaupt gar nicht vorhanden iſt. Unberührt oder doch kaum beeinflußt von der Formenſprache der Baukunſt und dem ihr verwandten dekorativen Kunſtgewerbe, geht eine beträchtliche Anzahl von Malern ihren eigenen Weg, meiſt die Erben und Nachfolger niederländiſcher Kunſt der vorausgegangenen Blüthezeit, oder auch Eklektiker und Naturaliſten eigenartigen Gepräges.

Aber auch die Baukunſt und was unter ihrem Einfluß ſteht, gruppirt ſich keineswegs in ſo einfachen charakteriſtiſchen Zügen, um ohne Weiteres mit einer beſtimmten Stilbezeichnung verſtändlich bezeichnet werden zu können, und es iſt zu befürchten, daß die Fürſprecher, wie die Tadler jener Epoche, wenn ſie nicht gerade ganz beſtimmte einzelne Kunſtwerke im Auge haben, mit denſelben Stilbenennungen die innerlich verſchiedenſten Kunſtwerke zu vertheidigen oder zu verwerfen beabſichtigen.

Es ſchien mir deßhalb nicht unwichtig, einmal einfach die Frage zur Diskuſſion zu ſtellen, welches denn die charakteriſtiſchen Kennzeichen jener architektoniſchen Stile ſind, die

Digitized by Google

man bisher, und zwar in der verschiedensten Anwendung der drei Ausdrücke, Barock, Rococo und Zopf benannt hat, und dadurch, mit Dürer's Worten zu reden, womöglich: „von dem dz man sich schilt sich eins teills ab dz zw machen", mindestens zu einiger Einschränkung der herrschenden Konfusion den Anlaß zu bieten.

Wir befinden uns diesen Ausdrücken gegenüber offenbar in derselben Lage, wie die Kunstgeschichte am Anfang dieses Jahrhunderts gegenüber dem Worte „Gothisch". Seit dem Auftreten der theoretischen Renaissance war „gothisch" die Bezeichnung einer „vorreformatorischen" Epoche geblieben, zu der man sich im Gegensatz und im Vorzug fühlte. Ungefähr gleichbedeutend mit barbarisch und altväterisch zugleich, für Italien mit dem Beigeschmack des Nordisch-Fremden, galt es zunächst für die Kunst des Mittelalters, in welcher die antike Einwirkung nicht vorhanden war. Mit der Zeit erschienen aber auch der „fortgeschrittenen" Anschauung die Werke der Frührenaissance, die facettirten Quadern, die Schneckengiebel, das Lederbandwerk „gothisch", wie u. A. Hogarth's Aeußerungen über den jetzt „Elizabethean" genannten Stil der englischen Architektur beweisen.

Für uns waren bis vor Kurzem Barock, Rococo und Zopf ganz in ähnlicher Weise Bezeichnungen eines überwundenen altväterischen Stils, im Sinne des abfälligen Tadels; an das Barock schloß der „Perrückenstil", an den Zopf der „Haarbeutelstil" sich an, ohne daß die beiden letzteren Bezeichnungen Bürgerrecht im Leben und in der Kunstwissenschaft gewonnen hätten. Mit „Barock" und „Rococo" ist dies jedoch entschieden der Fall, und der Entschluß, diesen beiden den „Zopf" als ein unentbehrliches Drittes nicht unter- sondern beizuordnen, scheint mir nur eine Frage der Zeit.

Begreiflicherweise werden solche Namen nicht mit Ueberlegung gemacht, sondern sie werden, wie die „geflügelten Worte" durch ein allgemeines Einverständniß festgehalten, wenn sie für eine bestimmte Vorstellung den rechten Ausdruck zu bieten scheinen, ganz gleichgiltig, wie sie entstanden sind. — Da wir noch keine „Archäologie der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts" besitzen und noch jeder Forscher die „Quellenschriften" dieser Epoche auf eigene Hand aufsuchen und benutzen muß, so ist die mangelhafte Kenntniß über die Entstehung der Bezeichnungen „Barock" und „Rococo" zu entschuldigen. Ich glaube nicht, daß „Barock" vom Maler Baroccio herkommt, oder, wie Springer annimmt, mit Rococo dieselbe altfranzösische Wurzel in „Roc", Felsen, hat, denn der Ausdruck „baroque" für schiefrund, verschoben, der eine bestimmte Perlenform bezeichnet, kann nicht von roc herkommen, und die ausdrückliche Bezeichnung der geschweiften Fenstergläser als „forme baroque" durch Cochin (1754) beweist, daß man damals das „Verschobene" wesentlich damit bezeichnen wollte. Auch die figürliche Bedeutung für seltsam, auffallend, dem Herkommen widersprechend, könnte allenfalls auf die logische Schlußformel „Baroco" bezogen werden, wie Rousseau meint, deutet aber nicht auf diejenigen formalen Eigenschaften, welche an „Roc" und „Rocaillo" anknüpfen, den sicheren Stammwörtern des angeblich zuerst in den pariser Ateliers der David'schen Schule gebrauchten, jetzt nur noch in Deutschland verständlichen „Rococo." Diese letzte Bezeichnung hängt ursprünglich sehr lose mit dem eigenthümlichen Stil der Architektur zusammen, den wir jetzt damit bezeichnen. „Rocaille" bezeichnete, nach vielfachen Zeugnissen in den Kunst-Encyklopädien des vorigen Jahrhunderts, dasselbe „Grottenwerk", in welchem der Apotheker in Hermann und Dorothea seinen Gästen den Kaffee reicht, jene „sorte d'architecture rustique pour imiter les rochers naturels", die, schon im siebzehnten Jahrhundert für Gartendekorationen üblich, von den stolzen, wahrhaft architektonischen geradlinigen Allee- und Parterre-Anlagen Le Nôtre's verdrängt, unter Ludwig XV. wieder Mode wurden, in Zusammenhang mit dem krausen Heckengewirr, den fächer- und schirmförmig verschnittenen Bäumen, welche die

„modiſche Dame" in Cochin's Merkur-Aufſätzen von 1754 nach ihrem „petit goût" angelegt haben will. Das Muſchelwerk, das einen Beſtandtheil dieſer Felſengrotten von jeher bildete, und das dann, wie wir ſehen werden, im ſpezifiſchen Rococo-Ornament eine Rolle ſpielt, wird die Uebertragung der Bezeichnung des „goût rocailleux" auf die Epoche Louis XV. veranlaßt haben; in Deutſchland ſcheint man erſt Alles, was im Gegenſatz zur geradlinigen und ſchlanken Claſſicität des Zopfſtils „flammende" Umriſſe und lebhaft ausfahrende Bewegungen zeigt, „Rocaille-Geſchmack" (1821), dann „Rococo" (vielleicht zuerſt gedruckt bei Nagler, Artikel Meiſſonier, 1840?) genannt zu haben, bis in neueſter Zeit der Gebrauch ſich weſentlich für die Beſchränkung auf den Stil „Louis XV." der Franzoſen entſchieden hat. Dieſen höchſt unvollſtändigen Angaben gegenüber bleibt die Geſchichte der Bezeichnung „Zopf" jedoch leider noch mehr im Dunkeln. Umgekehrt wie bei Barock und Rococo ſcheint die Eigenſchaft des „Zopfigen" früher von literariſchen und ſozialen Zuſtänden gebraucht worden zu ſein, ehe ſie auf bildende Kunſt angewendet wurde. Von dem Auftreten des wirklichen Zopfes im preußiſchen Militär unter Friedrich Wilhelm I. mag, wie Falke bemerkt, die Vorſtellung eines dem franzöſiſchen Perrücken- und Haarbeutelweſen entgegengeſetzten nüchternen und ſchmuckloſen Aeußern ſich ſchon früher mit dem „Begriff" des Zopfes verbunden haben. Wann und wie der Ausdruck zuerſt in die Kunſtliteratur gekommen, das zu erörtern muß ich zukünftiger freundlicher literariſcher Hilfe überlaſſen; eigentlich wiſſenſchaftliches Recht hat derſelbe überhaupt noch nicht erhalten, doch kann, entſchließt man ſich einmal den Ausdruck beizubehalten, über das ihm allein entſprechende Gebiet bei näherer Erwägung kein Zweifel ſein.

Zeugt es für eine mehr objektive Auffaſſung der Kunſtgeſchichte oder liegt es an der Centraliſation der Kultur am franzöſiſchen Hofe, daß man in Frankreich ſchon viel früher dazu gekommen iſt, feſte Namen für beſtimmte Qualitäten der künſtleriſchen Formenſprache allgemein einzuführen? Dort nennt man die Stile einfach nach den Königen, da in der That ſeit Franz I. faſt jeder Herrſcher eine ganz beſtimmte Phaſe der architektoniſch-dekorativen Entwickelung erlebt, und auch die Stile Louis XIV., Louis XV., Louis XVI. des vorigen Jahrhunderts in beſtimmten Stufen der Umbildung zeitlich beinah auf's Jahr mit den Regierungsperioden übereinſtimmen.

Bei dem beſtimmenden Einfluß, den die franzöſiſche Kunſt im vorigen Jahrhundert auf die deutſche ausübte, wäre es ſchon aus dieſem Grunde rathſam, den Stilgruppen derſelben unſere deutſchen Bezeichnungen anzupaſſen, d. h. ſich gleichſam über gleiche Kapitel-Eintheilung deſſelben Textes zu verſtändigen. Es kommt dazu, daß auch innere Gründe eine ähnliche Sonderung der Entwickelungsſtufen bedingen. Wie die Franzoſen müſſen wir uns aber auch darauf beſchränken, den Kreis der künſtleriſchen Schöpfungen, auf welche dieſe Stilbezeichnungen angewendet werden ſollen, nicht weiter auszudehnen, als dieſelben gemeinſame, deutlich nachweisliche Eigenthümlichkeiten erkennen laſſen.

Es bedarf in der That nur des Entſchluſſes: das „Rococo" auf den Stil Louis XV. zu beſchränken, und den „Zopf" mit den erſten antikiſirenden Regungen von Louis XVI. zu beginnen, um ein für allemal die herrſchende Konfuſion abzuſtellen, und ich glaube, daß dieſe Eintheilung mit den bisher gegebenen ſpärlichen eingehend-künſtleriſchen Analyſen dieſer Stilgattungen ſo übereinſtimmt, daß dagegen einzelne Anſtöße nicht in's Gewicht fallen.

Es braucht kaum eine Hinweiſung darauf, daß die bisherige Konfuſion, die ſehr unſchädlich iſt, ſobald es ſich um das Reden über bekannte Kunſtwerke oder um äſthetiſche Erörterungen handelt, bei jeder Beſchreibung noch nicht bekannter Kunſtwerke überaus ſtörend wirkt. Was ſoll man ſich vorſtellen, wenn jetzt ein kunſthiſtoriſcher Reiſender eine gothiſche Kirche

„verzopft" nennt? In den meiſten Fällen wird er die Stuckatur des Barock- oder Rococoſtils damit gemeint haben. Zu geſchweigen von der völligen Ignoranz eines kritiſchen Berichterſtatters, der Pflaume's franzöſiſchen Früh-Renaiſſance-Entwurf für den deutſchen Reichstags-Palaſt „Rococo" nannte, iſt es verwirrend, in Bruno Meyer's eingehender Schilderung derſelben Konkurrenzpläne eine ſonſt nirgends recipirte Eintheilung in „anſtändigen", „bombaſtiſchen" und „ausſchweifenden Zopf", die Bezeichnung „Louveſtil und ſonſtige Zopfentwürfe" zu finden. Aber ich könnte überhaupt keine Schilderung der Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts citiren, in welcher nicht eine inkonſequente Anwendung der Ausdrücke vorkommt. Haben die Verfaſſer keinen Unterſchied machen wollen, ſo iſt natürlich nichts darüber zu ſagen; ich muß aber auch denjenigen Kunſthiſtorikern einige Korrekturen ihrer Darſtellungen vorſchlagen, welche bisher die einzigen eingehenden Unterſuchungen über jene Stilunterſchiede veröffentlicht haben: Semper im „Stil" (1860), Juſti im „Winckelmann" (1866) und Springer in ſeinem Eſſay „Der Rococoſtil" (1867); die Gründe und die Beweisſtücke für meine abweichenden Anſichten dem Schiedsgericht der Fachgenoſſen unterbreitend.

Es wird zunächſt kein Zweifel darüber beſtehen, daß der Barockſtil, wie Burckhardt und Lübke eintheilen, vom Ende der Hoch-Renaiſſance in Italien bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts (1580—1780) als herrſchend angenommen wird. Burckhardt läßt die Zeit 1540—80 ohne Namen; in der That wird man Mehreres an den Bauten Michelangelo's in dieſer Zeit ſchon „barock" nennen müſſen, ohne doch die Epoche Palladio's von der Periode der Hochrenaiſſance zu ſcheiden. Die Grenzen der Hochrenaiſſance und des Barockſtils in Deutſchland und Frankreich werden zeitlich in ſehr verſchiedene Termine, weſentlich aber mit den Einwirkungen der italieniſchen Architektur vom Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts zuſammenfallen, nachdem einzelne Paralellismen zum Barockſtil Michelangelo's bereits im ſiebzehnten Jahrhundert, namentlich in der deutſchen Ornamentik vorgekommen ſind. An den Werken des ſogenannten „Jeſuitenſtils", den die Kupferwerke des Pater Pozzo verbreiteten, erlebt der ſpezifiſche Barockſtil im Norden ſeine Blüthe; im Gegenſatz dazu wird man die Architektur unter Louis XIV. als „franzöſiſchen Barockſtil" bezeichnen und einſchließlich der ähnlichen Beſtrebungen nach Einfachheit und antikiſirender Reinheit ſo lange unter der Bezeichnung „claſſicirender Barockſtil" begreifen dürfen, als die Grundzüge dieſer Architektur weſentlich unverändert bleiben. Wie wir ſehen werden, iſt dieß unter der Herrſchaft des Rococo und des Zopfes über die Dekoration und einzelne kleinere Bauwerke in der großen Architektur noch immer der Fall, und erſt mit der antiquariſchen Claſſicität am Ende des Jahrhunderts beginnt die entſchieden neue Epoche, die man künftig mit einem noch zu findenden Namen, vorläufig noch eine Reihe von Jahren als die „moderne" bezeichnen wird.

Sobald dieſe Haupteintheilung anerkannt wird, wie ſie es thatſächlich in der Kunſtliteratur und unter der Majorität der Architekten iſt, hat der Ausdruck „Barock" als Stilbezeichnung ſeinen urſprünglichen einſeitigen Sinn verloren und bezeichnet nunmehr eine zeitlich und örtlich begränzte Geſammtrichtung der Baukunſt, deren ſtiliſtiſche Eigenſchaften gegenüber der Hochrenaiſſance und der antiquariſchen Claſſicität abgegränzt, innerhalb dieſer Gränzen aber in ihren verſchiedenen Arten erkannt und gruppirt werden müſſen.

Burckhardt hat im „Cicerone" den italieniſchen Barockſtil in der Kirchen- und Palaſt-Architektur, Juſti im „Winckelmann" den franzöſiſchen Palaſtſtil und ſeinen Einfluß auf Deutſchland eingehend und erſchöpfend geſchildert. Ich muß einfach auf dieſe meiſterhaften Schilderungen verweiſen, deren weſentlicher Inhalt ſich nicht in einem, dem Umfang

dieſes Aufſatzes angemeſſenen Auszuge wiedergeben läßt. Neu und mit der feinſten Beobachtung der ſtiliſtiſchen Eigenthümlichkeiten wiedergegeben iſt namentlich Juſti's Analyſe der Dresdener Architektur unter Auguſt dem Starken und ſeinem Nachfolger Auguſt III. Er zuerſt hat mit beſtimmten Zügen die drei Gruppen innerhalb des Barockſtils bezeichnet, die wie hier, ſo überall in der deutſchen Architektur des achtzehnten Jahrhunderts im Palaſt- und Kirchenſtil geſondert werden können und deren Repräſentanten in Dresden Pöppelmann's Zwinger, Chiaveri's katholiſche Kirche, und De Bodt's Japaniſches Palais ſind. Im Zwinger der franzöſiſche Palaſtſtil im Sinne der Anlage von Verſailles, nur, wie Juſti ſchlagend richtig bemerkt, die Innendekoration nach Außen gewendet und verquickt mit orientaliſchen Einflüſſen. Dann in der katholiſchen Kirche die „abſchließende" Leiſtung des italieniſchen Barockſtils auf deutſchem Boden in ſeiner maleriſchſten und geſchmackvollſten Erſcheinung, endlich im Japaniſchen Palais die von deutſchen Architekten ausgehende Tendenz nach rationeller Einfachheit, die nicht in der Dekoration aber in der Konſtruktion von Bähr's Frauenkirche einen zwar vereinzelten, aber wohl den genialſten Ausdruck gefunden hat, ehe ſie der bald überhandnehmenden Verflachung anheimfiel.

Ich möchte nun zur Charakteriſtik des Barockſtils in Deutſchland ein viertes Element hinzufügen, das meines Erachtens nicht übergangen werden darf: den bürgerlichen Bauſtil unter holländiſchem Einfluß. Ich kann nämlich nicht zugeben, daß der Antheil Hollands an der Entwickelung der Architektur des ſiebzehnten Jahrhunderts ſich auf den von Lübke ganz richtig als „halb nüchtern, halb barock" bezeichneten Ziegelbau ſchmaler hochſtöckiger Giebelhäuſer beſchränkte, die nach holländiſchem Vorbild in den norddeutſchen Hanſeſtädten entſtanden. Die einflußreichen Vorbilderſammlungen für die bürgerliche Baukunſt von Goldmann und Sturm haben einen weſentlichen Theil ihres Inhalts der Einwirkung holländiſcher Architektur zu verdanken und das prachtvolle Stadhuijs van Campen's zu Amſterdam zeigt in freier gediegener Tüchtigkeit doch wohl mehr als eine „nüchterne Weiſe der gleichzeitigen franzöſiſchen Architektur." Goldmann war Profeſſor in Leyden; auch De Bodt hatte ſeine Ausbildung in Holland empfangen und ſein „Japaniſches Palais" hieß urſprünglich — höchſtwahrſcheinlich um ſeines Stiles willen — das holländiſche Palais. Ich bin feſt überzeugt: künftige kulturgeſchichtliche Forſchungen werden es beſtätigen, daß wir in Deutſchland den bürgerlichen architektoniſchen Comfort des Wohnhauſes, die hohen Zimmer und Fenſter, die geraden Treppen einſchließlich der Flügelthüren und des bequemen Mobiliars viel mehr dem Einfluß des wohlhabenden holländiſchen Bürgerthums als dem Luxus und der Prachtliebe der Höfe verdanken. So dürfte denn Mancher, der bisher die „franzöſiſche Perrücke" des Barockſtils mit unüberwindlichem Vorurtheil betrachtet hat, ſich günſtiger für dieſen Stil geſtimmt fühlen, wenn ihm klar wird, daß dieſe Formen bei unſern ſtammverwandten niederländiſchen Nachbarn zu einer Zeit ausgebildet worden ſind, deren unſterbliche Meiſterwerke der Malerei unſere ganze Sympathie beſitzen. Jedenfalls iſt es unrichtig, die Ausbildung der bürgerlichen Baukunſt und der dekorativen Kleinkünſte der Wohnungseinrichtung ausſchließlich an diejenige Wandlung der ſocialen Zuſtände Frankreichs zu knüpfen, welche dort mit dem Umſchlag der Pracht und Grandezza der Monarchie Ludwigs XIV. in die Eleganz und die Lockerheit der Zuſtände unter der Regentſchaft und unter Ludwig XV. zuſammenhängt. Vielmehr knüpft ſich an den Stil Louis XIV. in Frankreich, wie an den bürgerlichen Barockſtil in Holland und Deutſchland bereits ein höchſt ausgebildetes Kunſthandwerk für Herſtellung von Goldſchmiedearbeit, Mobiliar, Stoffen, das keineswegs bloß für Prunkgemächer, ſondern auch für die Wohnung des nach den vernichtenden Schlägen des dreißigjährigen Krieges bereits wieder zum Wohlſtand gelangten

Digitized by Google

Egyptian Canopic Jars The Egyptians believed that after the body died, the soul would live on. They thought that the soul would need the body to live in the afterlife. They preserved the body by mummification. The internal organs were removed and placed in canopic jars. The jars were buried with the mummy.

The Egyptians believed that the soul would live on in the afterlife. They thought that the soul would need the body to live in the afterlife. They preserved the body by mummification. The internal organs were removed and placed in canopic jars. The jars were buried with the mummy.

Fig. 1. Ploughing scene on a Roman sarcophagus, 3rd Cent. A.D. Note the two-wheeled plough with coulter, share and mouldboard. The ploughman is driving a pair of oxen with a goad and is guiding the plough with his left hand. Behind him is a sower with a bag of seed. Museo Nazionale, Rome.

Fig. 2. Ploughing scene on a Roman sarcophagus, 3rd Cent. A.D. Note the two-wheeled plough with coulter, share and mouldboard. The ploughman is driving a pair of oxen with a goad and is guiding the plough with his left hand. Behind him is a sower with a bag of seed. Museo Nazionale, Rome.

Digitized by

Digitized by Google

Digitized by Google

Mayor Lindsay's office announced yesterday that the Police Department would begin a crackdown on illegal parking in the Times Square area. The campaign, which will last for two weeks, is intended to ease traffic congestion in the heavily trafficked area. Police Commissioner Howard Leary said that officers would issue tickets to any vehicle found parked in violation of the posted regulations. He added that the department had received numerous complaints from residents and business owners about the problem.

The campaign will begin on Monday and will be conducted by a special detail of 50 officers. They will be assigned to the area between 42nd and 47th streets, from Sixth Avenue to Eighth Avenue. Commissioner Leary said that the officers would be instructed to be courteous but firm in enforcing the regulations. He said that the department hoped to avoid any confrontations with motorists.

Traffic Commissioner Henry Barnes said that the campaign was part of a broader effort to improve traffic flow in the city. He said that the department was also considering the installation of new traffic signals and the creation of additional one-way streets. Barnes said that a decision on these proposals would be made by the end of the year.

The announcement was welcomed by many residents and business owners in the area. Mrs. Dorothy Kaufman, who owns a shop on 44th Street, said that she hoped the campaign would help to reduce the congestion that has been a problem for years. She said that customers had been unable to find parking and that many had gone elsewhere to shop.

Not all reaction was positive. Some motorists said that they would be inconvenienced by the campaign. Mr. Robert Simmons, who drives a delivery truck, said that he would have to find a new place to park. He said that he hoped the department would provide some loading zones for commercial vehicles.

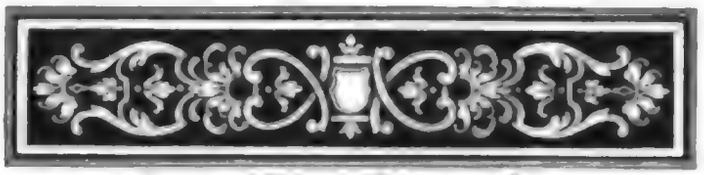
The campaign will be monitored by a committee of city officials and community leaders. The committee will meet every week to review the progress of the campaign and to make recommendations for changes. The committee will report its findings to the Mayor at the end of the two-week period.

inneren und äußeren Kennzeichen nachweisen, und wenn Semper selbst, der in seiner geistvollen und treffenden Darstellung desselben „das Wort für die wahre Idee des Rococo gefunden zu haben sich schmeichelt" vorher diesen Ausdruck noch auf Werke andern Stils, insbesondere auf den Zwinger angewendet hat, so ist das nach seiner scharfsinnigen Definition nicht mehr möglich und erklärt sich nur aus dem früheren flüssigen Gebrauch des Wortes, der erst im Erhärten begriffen ist.

Sollen diese Zeilen aber zur Consolidirung der Stilbezeichnungen einen bescheidenen Beitrag liefern, so muß ich meine Leser bitten, mir ein rein inductives Verfahren zu gestatten. Den architektonischen Grundzug einer bestimmten Gruppe von Kunstwerken in seiner Eigenthümlichkeit zu erkennen, die nachweisliche Ausdehnung desselben auf Werke der Dekoration und der zeichnenden Kunst darzulegen, muß vorläufig die ausschließliche Aufgabe bleiben. Mit dem in solcher Weise präcisirten Stilbegriff kann man dann allerdings nicht mehr die Vorstellung eines allgemeinen Rococo-Stils verbinden, dessen Schilderung der meisterhafte Aufsatz Springer's in den „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte" gewidmet ist. Springer entwickelt die Eigenthümlichkeiten einer Rococokunst im weiteren Sinne, „deren Herrschaft vom Beginne des vorigen Jahrhunderts bis zur Mitte desselben währt" aus dem Geiste der Zeitepoche, aus der Atmosphäre der Zeit, aus den culturgeschichtlichen Voraussetzungen, in denen der Stil seinen Boden fand. Er bezeichnet als solche: „die abgeschlossene Stellung der herrschenden Stände, die Vermischung der Regierungsämter mit Hofdiensten, die Verwerthung der fürstlichen Macht zu schrankenlosem Genusse privater Freuden, der Hang, durch einen idealen Schimmer dieselben hoffähig zu gestalten, die ästhetischen Gelüste überhaupt zu Haupt- und Staatsaktionen zu erheben." Diese Auffassung gestattet ihm denn auch, der Verbreitung des „Rococoelementes" bis in die Kreise der musikalischen Kunst nachzugehen. Mein engerer Begriff des architektonischen Rococo brauchte an sich mit dieser weiteren kulturhistorischen Darstellung nicht zu collidiren; die speziellen künstlerischen Erscheinungen würden in derselben Weise in dem weiteren Rahmen der geschilderten Epoche Platz finden, wie z. B. die Werke einer bestimmten nationalen Frührenaissance das in Detail erkennen lassen werden, was eine zutreffende Schilderung des Renaissance-Zeitalters im Allgemeinen und in den Hauptzügen festgestellt hätte. Springer's Darstellung gegenüber kann ich jedoch das Bedenken nicht zurückhalten, daß ihn der zu weite Begriff des Rococo verleitet hat, innerlich ungleichartige Erscheinungen der Kunst aus gleichen Einflüssen des Kulturlebens ableiten zu wollen. Sind es die französischen Zustände unter der Regentschaft und Ludwig XV., das Verlegen des höfischen Lebens in Kabinet und Boudoir, welche sich im Umschlag der architektonischen Pracht in's Kleine und Zierliche, in's Unsymmetrische und Behagliche spiegeln, dann kann August der Starke mit seiner grotesken Pracht- und Festlust kein „idealer Rococo-Herrscher" heißen, und man darf die „Mercerien" seiner Hof-Feste, theatralische Bauernverkleidungen nicht in Zusammenhang bringen mit jener Ausbildung des Comforts, die einen neuen Stil der Kleinkünste begünstigte. Die unübertreffliche Schilderung des fürstlichen Carnevals August's des Starken bei Justi will ich nur mit der einen Bemerkung ergänzen, daß bis zu den Militair-Manövern des Lagers von Zeithain alles, was dieser geniale Copist Ludwig's XIV. anordnete, sich im abgemessenen Tempo einer pompösen Orchestik bewegte, ebenso verträglich mit dem Spiel des Rococo, wie ohne Zusammenhang mit den „Magots" der holländischen Genremaler, deren „Vorliebe für die Freuden des privaten Lebens" ich wiederum schwer mit dem künstlerischen Elemente des Rococo — auch im weiteren Sinne — in Verbindung zu bringen vermag. Bis zu den Schabkunstblättern, von denen ich gerade nicht ein einziges von ausgeprägtem Rococo-Charakter kenne, befremdet mich an Springer's

Beiſpielen eine Incongruenz der künſtleriſchen Thatſachen und Stil-Eigenthümlichkeiten mit den ihrer Entſtehung zu Grunde gelegten Phaſen der Culturbewegung; der ſeinen und treffenden Schilderung dieſer letzteren ſelbſt ſollen meine hier ausgeſprochenen Bedenken natürlich nicht gelten.

Doch ich habe die Pflicht, mich der ſtiliſtiſchen Analyſe des Rococo ſelbſt zuzuwenden.



Zuerſt. nach Motiven des Poſtamente auf S. 7.

(Schluß folgt.)

Zur Erinnerung an Carl Frommel.

Mit einer Radirung.

Der Aufſchwung, den die deutſche Malerei ſeit Carſtens nahm, wirkte auch neu belebend ein auf die vervielfältigenden Künſte. Die Maler griffen gern und oft wieder, wie in alter Zeit, zur Radirnadel, um die Gedankenſpäne ihres Geiſtes in anmuthiger Form auf der Platte zu fixiren. Von jeher haben ſich dieſe leichten Erzeugniſſe der Kunſt unter den echten Kunſtfreunden einer beſonderen Gunſt zu erfreuen gehabt. Sind ſie doch gleichſam auf Kupfer übertragene ausgeführte Handzeichnungen, die das Merkmal der Originalität und Unmittelbarkeit an ſich tragen. Oft gelingt es dem Künſtler, in dem raſch entſtandenen radirten Entwurfe ſeine erſte lebendige Konzeption reiner und deutlicher zur Anſchauung zu bringen, als im Bilde, dem Ergebniſſe langdauernder Studien und Reflexionen, durch welche der Duft des erſten Gedankens meiſtens verblaßt, wenn nicht ganz verloren geht. Unter den Radirern der Neuzeit werden die Werke eines Koch, J. C. Reinhart, J. M. von Wagner, Klein, Erhard, Wilh. von Kobell, J. W. Schirmer, Fr. Loos, C. Wagner ſich ſtets eines wohlverdienten Rufes erfreuen, und es wäre nur zu wünſchen, daß auch die Künſtler unſerer Tage den von jenen eröffneten Weg öfter beträten.

Ein Meiſter, der ſich den eben genannten Künſtlern würdig anreiht, iſt der Landſchafter Carl Frommel, der neben dem Pinſel auch die Aetznadel und den Grabſtichel künſtleriſch zu behandeln wußte. Geboren zu Birkenfeld am 29. April 1789, wurde er von P. J. Becker im Malen und zugleich von Haldenwang im Stechen unterrichtet. Nachdem er längere Reiſen durch England, Frankreich, Italien und Deutſchland gemacht hatte und mit vollen Mappen zurückgekehrt war, erwarb er ſich namentlich dadurch ein beſonderes Verdienſt, daß er den Stahlſtich, deſſen Manipulation er in London kennen gelernt hatte, in Deutſchland einführte, indem er in Karlsruhe 1824 mit dem Engländer Winkles ein Atelier für Stahlſtecher eröffnete, aus dem viele und tüchtige Künſtler hervorgegangen ſind. Frommel iſt als Landſchaftsmaler geſchätzt; ſeine Gemälde ſind in den deutſchen Sammlungen häufig anzutreffen. Er hatte ein tiefes Gefühl für die landſchaftliche Schönheit und wußte ſelbſt einfachen Darſtellungen beſtimmter Oertlichkeiten ein höheres, ideales Gepräge aufzudrücken. Mit beſonderer Poeſie aufgefaßt ſind ſeine Bilder, welche italieniſche Vor-

Digitized by Google

würfe aus Rom, Capri, Sorrent behandeln; aber nicht minder schön gelangen ihm die Darstellungen deutscher Auen, Wälder und Berge, wie seine Ansichten von Salzburg, des Schlosses Tirol, Hohenstaufen, Heidelberg u. a. beweisen.

Als Radirer und Kupferstecher gab Frommel theils einzelne Blätter heraus, theils erschienen von ihm ganze Folgen landschaftlicher Radirungen im Kunsthandel. Unter den ersteren erwähnen wir die Landschaft mit dem aufgehenden Mond im König-Ludwigs-Album. Sonst behandeln seine Einzel-Blätter meist italienische Motive, Gegenden vom Aetna und Vesuv, Narni, Tivoli, Ariccia bei Rom, Palermo, die Scylla und die Charybdis und dergleichen. Nach Claude Lorrain, dem er sich in idealer Auffassung der Natur verwandt fühlen mochte, stach Frommel eine große Landschaft mit pastoraler Staffage. In den Folgen behandelte er zumeist deutsche Gegenden und zwar mit Vorliebe Partien aus dem Schwarzwald.

Sollen wir über den Künstler als Kupferstecher ein Urtheil fällen, so müssen wir sagen, daß er alle guten Eigenschaften des Landschaftsmalers auch durch den Stich zu bethätigen wußte. Seine Blätter sind keine flüchtigen Skizzen, sondern fleißig bis in's tiefste Detail ausgeführte Bilder, denen nichts als die Farbe fehlt. Doch nein, auch diese wird der empfängliche Beschauer aus der Harmonie, die in der Luft, in der Perspektive, in dem geheimnißvollen Dunkel des Waldes, im Zittern des Wassers gleichmäßig herrscht, herausempfinden. Frommel hat seine Platten erst mit der Nadel fleißig ausgeführt und dann mit dem Grabstichel überarbeitet, letztere Arbeit aber so meisterhaft der ersteren angepaßt, daß man nicht bemerkt, wo die Radirnadel aufgehört und der Grabstichel fortgesetzt und vollendet hat. Diese Vorzüge zeigen sich in vollendeter Vortrefflichkeit in einer Landschaftsfolge von sechs Blättern, die in den Jahren 1841 — 1845 entstanden, aber bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden sind. Herr E. A. Seemann in Leipzig hat die völlig ungebrauchten Platten der schönen Folge erworben und legt eine derselben den Lesern dieser Zeitschrift als Probe bei. Eine kurze Beschreibung der einzelnen Blätter dürfte hier am Orte sein. Das Titelblatt zeigt einen zerbrochenen antiken Architrav; im Hintergrunde ist die römische Campagna und ein Kloster sichtbar. Auf dem Steine steht: Sechs radirte Blätter von C. Frommel. Carlsruhe 1845. Unten: Seinem Freunde Herrn Hofmaler Carl Rottmann gewidmet. Bl. 1: Idyllische Waldpartie mit einem schäumenden Bache; auf dem Waldwege ein Jäger mit seinem Hunde. Bl. 2: Ein Thal im Schatten großer Bäume; zwei Mädchen pflücken Blumen am Ufer des Baches. Bl. 3: Eine herrliche Baumgruppe; links im Grunde ist ein Landkirchlein sichtbar, dem sich zwei Frauen nähern. Bl. 4: Waldsaum am Ufer des Meeres mit einem antiken Monument. Bl. 5: Großartige Gebirgslandschaft mit Wasserfall. Bl. 6: Idyllisches Thal mit Wald und einem Weiher im Vordergrunde, in dem sich zwei Mädchen baden. Letzteres Blatt ist das unserer heutigen Nummer beiliegende.

Carl Frommel war viele Jahre hindurch Galerie-Direktor in Karlsruhe und starb als solcher in Ispringen bei Pforzheim am 6. Februar 1863. In seinen Werken lebt er fort.

J. E. Wessely.

Digitized by Google

Die niederländiſchen Anatomie-Gemälde.

Mit Illuſtrationen.

Aus dem Gebrauche, ſich kollegialiter „abkonterfeyten“ zu laſſen, ging ſeit den letzten zwanzig Jahren des ſechzehnten Jahrhunderts in Nord-Niederland eine merkwürdige Gattung umfangreicher Gemälde hervor.

Im Mittelalter fanden faſt überall, und ſeit der Renaiſſance nur nicht in den revolutionirenden und alles erneuernden Nord-Niederlanden, Begünſtiger, Stifter und Verwalter kirchlicher und weltlicher Anſtalten ihren Platz beim „Feſte des Simon“ oder am „Hochzeitstiſch zu Cana,“ bei der „Kreuzigung“ oder der „Auferſtehung“, neben der heiligen Jungfrau mit dem ſüßen Kindlein oder ſonſt welcher Heiligenlegende. Vielleicht auch aus dem proteſtantiſchen Sinne, der dieſe gemalte Devotion beſeitigte, aber gewiß aus dem esprit de corps, aus den Gefühlen, welche das gemeinſchaftliche Reformiren und Regieren der neuen Geſellſchaft den Bürgern einflößte, entſtand der Gebrauch, durch den Pinſel dieſer gemeinſchaftlichen Wirkſamkeit ein dauerndes Denkmal zu ſtiften. Diejenigen, welche viele Jahre lang derſelben Fahne folgten, wenn die Trommel wirbelnd umging, welche die alten Luntenflinten gegen die neuen Musketen vertauſcht hatten, welche mit einander die Aſyle für Kranke, Alte und Kinder „regiert“ hatten, welche daheim in der nämlichen Zunft waren, welche beiſammen ſaßen auf den weichen Kiſſen im Bürgermeiſterzimmer, bis ſie der in ſchweren Kämpfen ringenden Republik feſten Beſtand verliehen hatten und nun den Fürſten Europa's Geſetze vorſchrieben: ſie alle, herrſch- und ſelbſtſüchtig, aber auch ſtark im Geſammthandeln und gewohnt auf einander felſenfeſt zu vertrauen, beſeelte der Drang nach einer andern Art Verewigung, als der, in Geſtalt eines betenden Donators oder einer knieenden Dame, das contemplative Antlitz mit der weißen Haube umhüllt, auf den Flügeln eines Triptychons auf die Nachwelt überzugehen. Sie ließen ſich malen am gemeinſchaftlichen Tiſche, ob nun der feine Damaſt eine fette Gans und hellgrüne Rheinweingläſer trug, oder Protokoll und Tintenfaß auf dem grünen Teppiche ſtanden, woran ſie gewohnt waren mit einander zu konferiren, zu reſolviren, zu hadern, zu kabaliren und zu bankettiren.

Dieſe Gemälde, mit der Republik aufgekommen*), unbeholfen, während auch dieſe noch roh war, meiſterlich, während ſie glänzte, erblaſſend und erſchlaffend, als ſie ſank, ſind ſo innig mit dem niederländiſchen Volksweſen verflochten, daß weder die Geſchichte der Sitten und des Koſtüms, noch die des ſozialen und politiſchen Lebens, noch vollends die der Malerei ſie überſehen darf.

Einen Theil dieſer „Doelen- und Regentenſtücke“ bilden die großen Porträt-Gemälde der Aerzte und mediziniſchen Profeſſoren. Der Glanz der Rembrandt'ſchen „Anatomie“ hat das ganze Genre in Schatten und Vergeſſenheit gebracht; und doch war

*) Einzelne Korporations-Gemälde finden wir ſchon früher, z. B. eine Mahlzeit der Bogenſchützen, 1533 von Cornelis Anthoniſſen zu Amſterdam gemalt, und ein gleiches Bild von Cornelis Corneliſſen von Haarlem, aus dem Jahre 1583.

dieſes Meiſterſtück nur ein Glied in einer langen Kette. Auch die übrigen Glieder verdienen unſere Aufmerkſamkeit. Einen Ueberblick gewährt die folgende Reihe:

16.. De Gheyn, Anatomiſcher Vortrag; geſtochen von A. Stock.
16.. Willem Buytewech, Theatrum anatomicum, mit vielen Zuhörern.
1603 Aert Pietersen, Anatomiſcher Vortrag des Dr. S. Egberts.
1761 Michael und Pieter van Mierevelt, Anatomiſcher Vortrag des Dr. W. van der Meer.
1619 Thomas de Keyſer, Vortrag des Dr. S. Egberts über das Skelet.
1625 Nicolaes Elias, Vortrag des Dr. J. Fontein über einen Schädel.
1632 Rembrandt van Rijn, Anatomiſcher Vortrag des Dr. Nicolaes Tulp (die ſogenannte „Anatomie" im Muſeum des Haag).
1656 Derſelbe, Anatomiſcher Vortrag des Dr. Joan Deyman.
1670 Adriaan Backer, Anatomiſcher Vortrag des Prof. F. Ruyſch.
1681 Cornelis de Man, Anatomiſcher Vortrag.
1683 Johan van Neck, Anatomiſcher Vortrag des Prof. F. Ruyſch.
1684 ? Vier Regenten (Vorſtandsmitglieder) der Zunft mit einem Schädel.
1699 Jurriaan Pool, Zwei Regenten mit einem durch Einſpritzung präparirten Herzen.
1706 ? Drei Regenten, vor ihnen auf dem Tiſche ein Buch und ein Schädel.
1716 Arnold Boonen, Fünf Regenten mit anatomiſchen Lehrbüchern und Inſtrumenten.
1727 Thomas van der Wilt, Anatomiſcher Vortrag.
1728 Cornelis Trooſt, Anatomiſcher Vortrag des Prof. W. Roëll.
1731 Derſelbe, Drei Regenten.
1732 Jan Maurits Quinkhard, Fünf Regenten; eine Sanduhr, Bücher u. ſ. w. auf dem Tiſche.
1737 Derſelbe, Regenten und Chirurgen nebſt dem Steinſchneider H. Meyer; auf dem Tiſche verſchiedene Inſtrumente.
1743 Derſelbe, Vier Regenten mit einem Schädel ꝛc.
1758 Tibout Regters, Anatomiſcher Vortrag des Prof. Petrus Camper.
17.. (Ende des Jahrhunderts) Nicolaas Rijnenburg, Einige Doktoren mit einem anatomiſch zerlegten Kopfe*).

Man ſieht, wie allgemein der Gebrauch geweſen ſein muß, anatomiſche Hörſäle oder Zunftlokale mit ſolchen Bildern zu zieren; und dabei habe ich von den zahlloſen einzelnen Porträts der Doktoren und Profeſſoren ganz abgeſehen.

Die Zunftzimmer und Theatra anatomica wurden allmählich kleine Muſeen. Man ſah da Inſtrumentenſammlungen, Gerippe von Menſchen und Thieren, Präparate, ethnographiſche Seltenheiten, wie z. B. einen Kahn aus der Davis-Straße mit einem mit einer Robbenhaut bekleideten Manne. Da ſtanden auch berüchtigte Verbrecher, wie z. B. zu Delft ein Böſewicht, der ſeine Frau ermordet hatte, mit einem kleinen Meſſer, „das hier an ſeiner Hand hing, während das Gerippe mit einem indianiſchen Gewande aus bunten Federn umhüllt war," und der Dieb, in deſſen Gehirn man einen kleinen Stein fand, und der auch „eine merkwürdige Härte des Gemüths gezeigt und behauptet hatte, er werde wohl entrinnen, und anſtatt ſeiner werde ein Bündel Stroh am Galgen hängen!" — Solche „Kurioſitäten" ſammt den Bildern von Apollo und Asklepiades, von Cosmus und

*) Das Gemälde von De Gheyn iſt mir unbekannt; die Zeichnung des Buytewech befindet ſich im Boymans-Muſeum zu Rotterdam; die Gemälde von Mierevelt, de Man, van der Wilt und Rijnenburg ſind in der Krankenanſtalt zu Delft, die übrigen, früher im Gilde-Hauſe zu Amſterdam, jetzt im Athenäum daſelbſt.

Damianus ꝛc., Sprüche des Pſalmiſten und Paulus nebſt Homer und Juvenal machten dieſe Wunderkammern zu beliebten Beſuchsſtätten für das damalige Publikum. Denn nicht allein die Männer von Fach beſuchten ſie, ſondern auch Laien, die einem Vortrage über einen Leichnam beiwohnen und an den feſtgeſtellten Tagen die Sammlungen beſichtigen wollten.

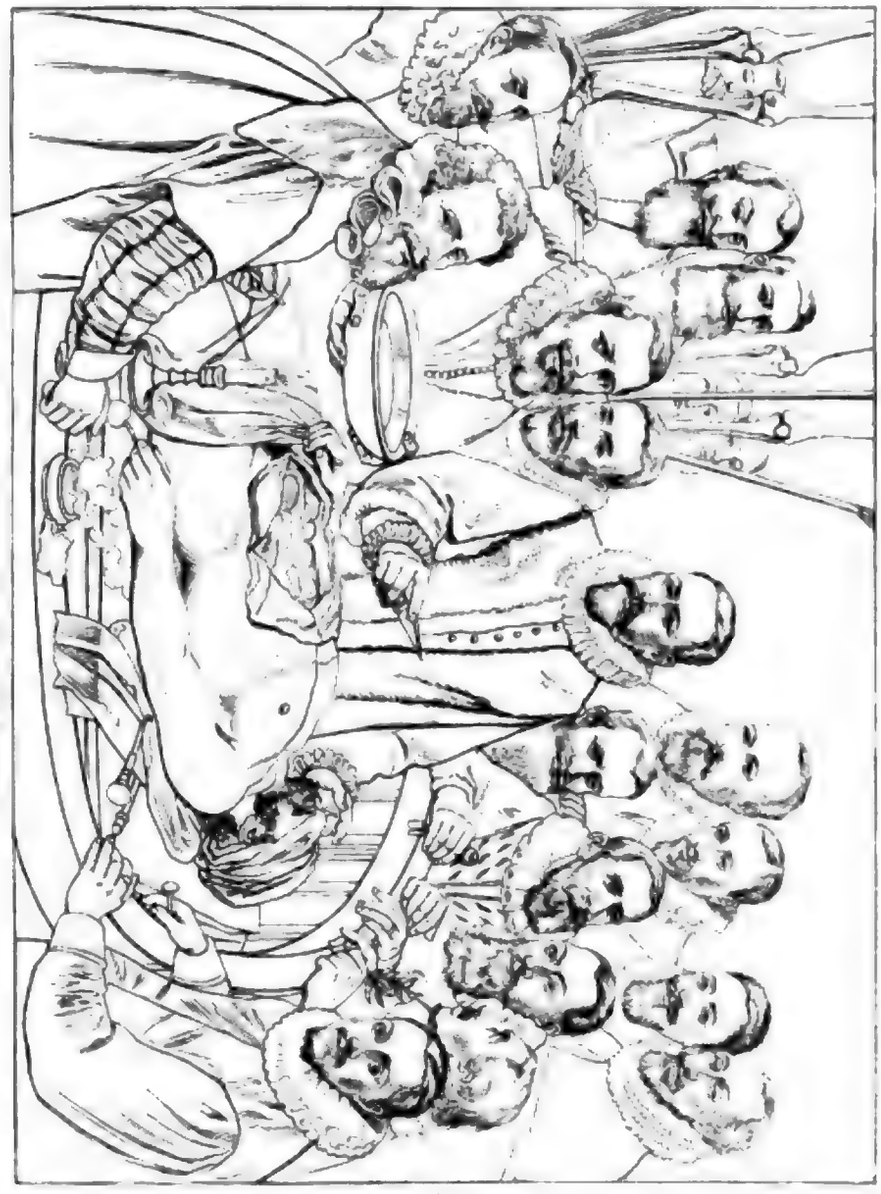
Der ſpaniſche König Philipp hatte der Stadt Amſterdam 1555 Erlaubniß gegeben, jährlich den Leichnam eines Gehenkten anatomiſch zu zerlegen. Nach dem Abfalle der Niederlande ſtifteten die anſehnlichſten Städte Theatra anatomica, eingerichtet (wie es in den Städtebeſchreibungen heißt) „wie die Theatra der Römer". Sie hatten alle die nämliche Form. In der Mitte befand ſich ein drehbarer Tiſch für den Leichnam, an welchem der Lehrer ſtand; um den Tiſch liefen, wie in Dante's Hölle, viele Kreiſe, im Amphitheater einer über dem andern, der erſte für die Profeſſoren und Doktoren und die „vornehmen und großen Herren", der zweite für die Aerzte und Wundärzte, die weiteren für die Diener der Mediziner und das Publikum. Auf den Geländern dieſer Kreiſe ſtanden Gerippe von Thieren und Menſchen mit Sprüchen und Memento's. Zu Leiden fand ſich auf dieſe Weiſe ein Mann und eine Frau an einem Baume in der Rolle von Adam und Eva; dabei ein Spruch, daß durch ſie der Tod in die Welt gekommen. Das anatomiſche Theater daſelbſt, das von 1592 datirt, iſt durch Willem Buytewech in einer geiſtvollen Skizze abgebildet und gewährt eine richtige Vorſtellung dieſer Theatra*). In der Mitte der amphitheatraliſch aufſteigenden Kreiſe ſteht der Profeſſor in der Toga und „demonſtrirt", wie es heißt, über den Cadaver. Die vielen Figuren, beſonders die im Vordergrunde mit Mantel, Hut und hohen Stiefeln, ſind mit Feder und leichter Tuſche geiſtvoll ſkizzirt. De Gheyn's „Anatomie" hat große Aehnlichkeit mit dieſem Blatte.

Das älteſte (mir bekannte) Gemälde eines anatomiſchen Vortrags mit ſicherer Datirung ſtammt aus dem Jahre 1603 und iſt von Aert Pietersen für die Zunft der Aerzte zu Amſterdam gemalt. Aert Pietersen, 1550 geboren, einer der Söhne des Malers Pieter Aertſen, gehört zu dem Vortrab des großen Künſtlerheeres des ſiebzehnten Jahrhunderts. Die anatomiſchen Vorträge waren damals noch neu, und ſeine Darſtellung iſt daher als Schöpfung eines neuen Genres doppelt merkwürdig. Auf dem Tiſche liegt in ſtarker Verkürzung und das Haupt uns zugewendet ein unbekleideter Cadaver, vortrefflich gemalt und modellirt, daneben ein kupfernes Becken; dahinter ſitzt Dr. Sebaſtiaan Egberts, Lehrer der Anatomie und Wundarzneikunſt, zugleich Rath und Bürgermeiſter von Amſterdam, in ſchwarzer Kleidung, den Hut auf dem Kopfe. Die rechte Hand hält die Scheere, die Lippen ſcheinen zu ſprechen, dem Ausdrucke des Nic. Tulp ähnlich. Neunundzwanzig Zunftgenoſſen umgeben ihn; zwei von ihnen ſitzen im Vordergrunde auf Lehnſtühlen, wenden ſich aber mit den Köpfen um, ſo daß wir die Geſichter ſehen können; denn es iſt ein Porträtgemälde, und deßhalb ſind auch die übrigen ſo in Reihen übereinander angeordnet, daß kein Geſicht verdeckt iſt. Dieſe Anordnung der Köpfe, welche mit den weißen Halskragen ſich von den dunkeln Kleidern allzu ſcharf abheben, ſchadet der künſtleriſchen Kompoſition; aber die Phyſiognomien ſind lebendig, voll Charakter und Individualität und vortrefflich in einem warmen, goldenen Tone gemalt; Geſichter und Hände ſind in feſtbegrenzten Formen gezeichnet und gemalt, wie man das bei des Künſtlers Vater, Pieter Aertſen, dem auch daſſelbe warmbraune Kolorit eigen iſt, ganz ebenſo findet.**).

*) Im Muſeum Boymans zu Rotterdam, irriger Weiſe dem Fr. Hals zugeſchrieben.

**) Auf dem Rücken der zwei Lehnſeſſel im Vordergrunde ſteht 1603 und der Dreizack oder Kamm mit den Initialen A und P. Ein ähnliches Monogramm, den Kamm mit zwei P, hat ſein Bruder Pieter Pietersen; ihr Vater zeichnet mit dem Kamme zwiſchen P und A. Im großen „Memo-

Nicht weniger merkwürdig iſt das in der Krankenanſtalt zu Delft aufbewahrte Gemälde von Michael und ſeinem Sohne Pieter van Mierevelt. (Vergl. die Abbildung.) Neunzehn Figuren ſind da um einen auf dem Tiſche ausgeſtreckten Leichnam vereinigt. Man ſieht ſie bis zur Mitte und ein wenig von unten herauf, ſo daß wieder alle Köpfe ſichtbar ſind. Hinter dem Leichnam, deſſen Bauch und Eingeweide geöffnet ſind, ſteht in der Toga der Doktor Anatomicus Willem van der Meer, das Meſſer in der Hand, und demonſtrirt. Vor dem



Anatomische Berichtung, von P. van Mierevelt.

Leichnam befinden ſich ein Leuchter, ein entfaltetes Stückchen Papier mit Räucherkügelchen und eine Pfanne, worin eines davon verbrannt wird. Innerhalb des erſten Geländers ſind nur einige Doktoren; einer hält ein kupfernes Waſchbecken, die andern ſind ringsum geſtellt.

rialbuche" der Zunft leſen wir, daß dieſes Gemälde 1601 angefangen ward, alle Doktoren ſaßen anfangs nur einmal. Die Peſt, welche fünf Doktoren wegraffte, unterbrach das Werk, das endlich den 9. December 1603 vollendet wurde. Von den ſiebzehn Gemälden des „Chirurgyns-Gildes" hat Dr. J. W. R. Tilanus 1864 eine höchſt intereſſante Beſchreibung mit Anmerkungen herausgegeben.

Digitized by Google

Rechts, über dem Doktor mit dem Lorbeerzweige in der Hand, befindet sich der Maler Pieter van Mierevelt. Auf dem äußeren Geländer stehen zwei Gerippe, zwischen deren Beinen zwei Wundärzte zu sehen; im Hintergrunde zeigen sich drei Schüler des Malers. Obgleich die Anordnung darauf eingerichtet ist, eines Jeden Porträt sehen zu lassen, ist sie doch freier als die des Aert Pietersen. Der Inschrift auf dem Geländer zufolge*) rührt die Komposition und die Zeichnung von Michael van Mierevelt her, und sein (1596 geborener) Sohn Pieter hat 1617 das Bild unter des Vaters Leitung gemalt. Der Leichnam, die Köpfe, alle Details sind tüchtig ausgeführt; einzelne Köpfe sind denen der besten Meister dieser Epoche — z. B. Ravesteyn oder de Keyser — an Werth gleich**). Dieses Gemälde gewinnt nun eine besondere Wichtigkeit, wenn wir es mit der Anatomie des Rembrandt van Rijn vergleichen. Doch sind zuvor noch andere Kompositionen zu besprechen.

Ganz anders hat Thomas de Keyser seine Aufgabe gelöst. Die sechs Doktoren, die er 1619 als Regenten der Zunft zu Amsterdam zu malen hatte, sind in Lebensgröße bis an die Kniee dargestellt; sie stehen neben einem auf den Tisch gesetzten Gerippe, und der oben genannte S. Egberts demonstrirt. Auf diesem, in dunkelbraunem Kolorit gehaltenen Bilde sind leider die Köpfe großentheils übermalt; einige noch intakt erhaltene Hände sind aber sehr gut und das Gerippe ganz vortrefflich durchgeführt***).

Von Nicolaes Elias haben wir aus dem Jahre 1625 einen anatomischen Vortrag des Dr. Johannes Fontein, der vor sechs Amsterdamer Doktoren einen auf dem Tische liegenden Schädel erklärt†). Von seiner Hand kennen wir noch ein sehr gutes Gemälde mit dreiundzwanzig Schützen, datirt von 1639, im Rathhause zu Amsterdam.

Das alles war vorausgegangen, als Rembrandt van Rijn vom Dr. Nicolaas Tulp ersucht wurde, ihn und seine Zunftgenossen zum Andenken abzubilden. Die gemalten Vorläufer waren dem Rembrandt bekannt; er sah die Stücke im Anatomie-Saal, und daß er Mierevelt's Gemälde gekannt, ist auf den ersten Blick unzweifelhaft. Wie genial er seine Aufgabe gelöst, ist bekannt. Wir alle kennen das Bild, den meisterlich in starker Verkürzung gemalten Leichnam, die sieben schönen aufmerksamen Köpfe der Doktoren und den ernsten Tulp mit der so fein wiedergegebenen Haltung und Geberde, worauf wie absichtlich die Zeilen des Barlaeischen Gedichtes gemacht sind††):

Hic loquitur nobis docti facundia Tulpi
Dum secat artifici lurida membra manu.

Die Gegenüberstellung des Todten und der denkenden Wirksamkeit der Lebendigen, der blaßgelben Leichenfarbe und der kräftigen Töne der dunklen Figuren gab dem Künstler den Anlaß zu einer mächtigen Wirkung, während diese Gegensätze wieder in der Uebereinstimmung der malerischen Bedeutung mit der des Gegenstandes aufgelöst sind. Prächtig schön sind die gedankenvollen Gesichter, ernsthaft das Kolorit, welches durch die angenehme Mischung

*) Michael a Mierevelt delineavit filius vero opus Petrus praescripto patris pinxit. Delph. Batav. 1617.

**) In Bleyswijk's Beschreibung der Stadt Delft (S. 576 ff.) findet man alle Einzelheiten über dieses Gemälde, die Namen der Abgebildeten u. s. w.

***) Nach den Beobachtungen des Herrn B. Suermondt zu Aachen dürfen wir als gewiß annehmen, daß Theodoor de Keyser, über den ich kein einziges authentisches Dokument gefunden habe, und Thomas nur eine Person ausmachen. Demzufolge werden diesem Thomas alle bekannten Bilder — die zwei Flügel des Herrn Suermondt, die Porträts im Museum zu Brüssel, die vier Bürgermeister und das Porträt im Haag, das Schützenstück von 1633 im Rathhaus zu Amsterdam u. s. w. — zuzuschreiben sein.

†) Die Leinwand, worauf früher zehn Figuren waren, ist nach einer Beschädigung bis auf die erhaltenen sechs Figuren abgeschnitten.

††) In locum anatomicum recens Amstelodami exstructum.

„befreundeter Farben“*) und durch Maßhalten und Würde eine ſo feierliche Stimmung von dieſem Bilde ausſtrömen läßt.

Dies wäre ſchon genug, um dem Werke Rembrandt's einen unbeſtreitbaren Vorrang vor allen ſeinen Rivalen zu verleihen. Aber es iſt noch etwas darin, wodurch es ganz einzig und für alle Zeiten und überall zu einem klaſſiſchen Kunſtwerke wird. Dies erklärt ſich — inſoweit die geheimnißvolle Wirkung eines ſolchen Kunſtwerkes überhaupt erklärt werden kann — durch die Vergleichung mit den tüchtigen Kompoſitionen des Aert Pietersen und der beiden Mierevelt's.

Nichts iſt auffallender als die Verwandtſchaft der Motive, welche ſie mit dem anatomiſchen Bilde Rembrandt's verbindet, — und zugleich die unberechenbar weite Entfernung, welche ſie trotzdem davon trennt. In dem Gemälde Pietersen's finden wir Motive zu Rembrandt's Bild in dem ſtark verkürzten Leichnam, in der Haltung des Dr. Egberts; bei Mierevelt weit mehr. Die Abbildung kommt hier glücklicherweiſe meiner Feder zu Hilfe, und ein Jeder kann durch Vergleichung des Holzſchnitts mit Profeſſor W. Unger's Radirung von Rembrandt's „Anatomie“ konſtatiren (obſchon es Niemandem bis jetzt aufgefallen iſt), daß nicht allein die zwei Doktoren in der Ecke links faſt ganz den beiden Figuren des Rembrandt gleichen, ſondern daß man auch in dem Leichnam den von Rembrandt gemalten und in den fünf Männern über demſelben ebenſo die Doktoren Rembrandt's wiederfindet. Hier aber tritt nun deſſen Meiſterſchaft in ihrer ganzen Größe hervor. Bei Mierevelt findet das Auge nirgends Ruhe, nirgends einen Mittelpunkt, es wird durch die vielen Köpfe verwirrt. Mierevelt zerſtückelt die Wirkung des Bildes, Rembrandt konzentrirt ſie in einem kleinen Kreiſe von Figuren. Ein einziger Blick genügt, dieſen Kreis zu umfaſſen, in welchem die Geſichter und der Gegenſtand ihrer Aufmerkſamkeit eingeſchloſſen ſind. Dieſe mächtige Wirkung hat Rembrandt dadurch erreicht, daß er ſeine Perſonen dicht aneinander gerückt und ein Drittel des Tuchs unbeſetzt gelaſſen hat, auf dem nur der große geöffnete Foliband und die in Schatten gehüllten Beine des Cadavers das Auge treffen und zur Hauptſache hinleiten. Alles zieht den Blick nach dem Mittelpunkte hin, die perſpektiviſchen Linien des Leichnams, die Anordnung der nach jener Seite des Planes hingedrängten Figuren, der Gegenſtand des Studiums ſelbſt, dem alle Augen ſich zuwenden, das Licht endlich, das ebendaſelbſt geſammelt iſt. Man füge noch einige Figuren an Tulp's linker Seite hinzu — und die Wirkung iſt verdorben; man bekommt dann das Bild des Mierevelt. Aber der feine Takt des Meiſters liegt nicht bloß im Arrangiren, ſondern auch darin, daß er weiß, was wegzulaſſen iſt. All die realiſtiſchen Nebenſachen, welche den Gegenſtand in die Grenzen der alltäglichen Wirklichkeit eines Anatomiezimmers einſchließen, ſind von Rembrandt weiſe vermieden: das Geländer, der Leuchter mit der Kerze, das Becken, die Räucherkügelchen, deren Beſtimmung uns ſchon unangenehme Vorſtellungen erweckt. Mit wahrhaft klaſſiſchem Maßhalten hat er weder, wie z. B. Mierevelt, den Leichnam geöffnet, noch die ſtarken Farben der Eingeweide für das Kolorit gemißbraucht. Alle unſchönen Einzelheiten ſind vermieden. Man hat hier keinen widrigen Gegenſtand aus dem Anatomiezimmer vor ſich; in die Aehnlichkeit der Porträts oder in andere lokale Dinge iſt nicht der Hauptwerth geſetzt. Die Bedeutung iſt allgemeiner, höher. Anſtatt eines Porträtgemäldes haben wir einen wichtigen Augenblick aus dem Leben derer vor uns, die ſich der Wiſſenſchaft widmen: ein Kunſtwerk, welches ſo hoch gedacht und aufgefaßt iſt, daß es das reine und unvergängliche Gepräge des Idealen an ſich trägt.

Im Jahre 1656 wurde Rembrandt zum zweiten Male berufen, ein ähnliches Bild

*) Ein recht guter Ausdruck des S. v. Hoogſtraten.

Il arrive, par exemple, que le cheval ne veuille pas franchir un passage étroit, un pont, une porte, etc.

Dans ce cas, il faut le faire avancer, en le tenant par la bride, et le caresser, en lui parlant doucement, jusqu'à ce qu'il ait franchi l'obstacle. Il faut ensuite le faire reculer, en le tenant toujours par la bride, et le caresser de nouveau, jusqu'à ce qu'il ait repassé l'obstacle. Il faut répéter cet exercice plusieurs fois, jusqu'à ce que le cheval ne fasse plus de difficulté pour franchir l'obstacle.

Pour apprendre à un cheval à reculer, on le tient par la bride, on le caresse, on lui parle doucement, et on le fait reculer, en le tenant toujours par la bride, et le caressant de nouveau, jusqu'à ce qu'il ait repassé l'obstacle. Il faut répéter cet exercice plusieurs fois, jusqu'à ce que le cheval ne fasse plus de difficulté pour franchir l'obstacle.

Il arrive, par exemple, que le cheval ne veuille pas franchir un passage étroit, un pont, une porte, etc.

Dans ce cas, il faut le faire avancer, en le tenant par la bride, et le caresser, en lui parlant doucement, jusqu'à ce qu'il ait franchi l'obstacle. Il faut ensuite le faire reculer, en le tenant toujours par la bride, et le caresser de nouveau, jusqu'à ce qu'il ait repassé l'obstacle. Il faut répéter cet exercice plusieurs fois, jusqu'à ce que le cheval ne fasse plus de difficulté pour franchir l'obstacle.

verſagt; die Handzeichnung läßt vermuthen, daß der Cadaver und der Kopf des Doktors vortrefflich behandelt ſind. (Vergl. die Abbildung.)

Obgleich wir nun von den Höhen herunterſteigen, ſehen wir in einzelnen Stücken doch noch immer die Ueberlieferungen der echten Kunſt fortleben.

Adriaan Backer z. B. malte 1670, und Johan van Neck 1683 den Dr. Fr. Ruyſch. Dieſer durch ſeine anatomiſchen Kenntniſſe und durch die Weiſe, wie er die Blutgefäße zu füllen verſtand, berühmte Profeſſor hält hier einen Vortrag über den Leiſtenkanal vor ſechs ſchwarzgekleideten Doktoren. In ſtarker Verkürzung, das Haupt uns zugewandt und mit aufgezogenen Knieen liegt der Leichnam auf dem Tiſche. Er iſt, wie auch die Köpfe der Männer in bräunlichem Fleiſchton, ſehr gut gemalt; die Kompoſition zeigt, daß es dem Backer wohl gelungen iſt, abgenutzte Motive durch neue zu erſetzen. Dieſer Adriaan Backer war ein Neffe des Schülers Rembrandt's, Jakob Backer; er hatte ſich in Italien gebildet und war als Porträt- und Hiſtorienmaler ſehr geachtet.

Johan van Neck war Schüler des Jakob Backer, deſſen kräftiger Malweiſe er folgte. Hiſtorien, Porträts, Genreſtücke mit badenden Frauen und Nymphen waren die Gegenſtände ſeines Pinſels, und ſeine nackten Figuren waren zu ſeiner Zeit ſehr beliebt. Von ihm haben wir ebenfalls einen Vortrag des Prof. Ruyſch vor fünf Doktoren, denen er die Placenta bei einem Kinde erklärt. Dieſes treffliche Bild iſt mit ſeinem Namen und 1683 bezeichnet. Der trefflich gemalte Jüngling, der ein Kindergerippe herbei trägt, iſt der Sohn des Ruyſch, ſeinem Vater ſchon früh in deſſen Studien behilflich.

Zu derſelben Gruppe gehört auch das Bild, welches J. Pool 1699 malte. Jurriaan (Georg) Pool war damals vor zwei Jahren mit der berühmten Blumen- und Früchtemalerin Rachel, der Tochter des Prof. Ruyſch, vermählt. Beide wohnten einige Zeit in Düſſeldorf, wo ſie bei dem Kurfürſten in beſonderer Gunſt ſtanden. Ein ſehr gutes Bild von Pool, Prof. Ruyſch, die Hand auf einem Schädel haltend, befindet ſich im Muſeum zu Rotterdam. Obgleich Pool wegen ſeiner Porträts geſucht wurde und auch in mezzo-tinto geſtochen hat, z. B. das Porträt des Prof. Ruyſch, vertauſchte er ſpäter doch die Kunſt mit dem Spitzenhandel. Das Gemälde, das wir hier von ihm zu erwähnen haben, zeigt zwei Vorſteher der Zunft, von denen der ältere dem jüngeren ein präparirtes Herz zeigt.

Von großer Bedeutung iſt das Breitbild mit Doktoren aus Delft, von Cornelis de Man 1681 gemalt. Eine große Anzahl lebensgroßer Figuren ſind um einen Leichnam gruppirt, deſſen geöffnete Bruſt das Thema des Vortrags iſt. Unter den Köpfen finden ſich ſehr gute; die Behandlung iſt einfach in tüchtiger, alter Weiſe, in welche die Reiſen des Künſtlers nach Paris und Italien keine Aenderung gebracht. Von dieſem Maler werden auch einige ſogenannte „Geſellſchaftsſtückchen", Anſichten von Kirchen und vier oder fünf ſeltene Radirungen*) angeführt. Die Galerie de Kat (1865 verſteigert) beſaß ein ſehr hübſches kleines Gemälde von ſeiner Hand, eine luſtige Geſellſchaft junger Leute in dem ſchönen Koſtüme des 17. Jahrhunderts.

Nun ändert ſich die Kunſtweiſe; mit der Kleidung kommt eine ganz verſchiedene Behandlung auf. Wir ſind in das achtzehnte Jahrhundert eingetreten.

Dem Arnold Boonen, Schüler des G. Schalken und Maler von Kabinetſtücken, Porträts und Regentengemälden, gehört ein Bild mit fünf Vorſtehern der Zunft in Toga und hohen Perrücken. Sie ſitzen an einem Tiſche mit prächtigem türkiſchem Teppich; einer hält ein Buch des Ambroſius Paré, ein andrer ein anatomiſches Kupfer und einen Bohrer. Das Bild iſt 1716 datirt.

*) J. Ph. Van der Kellen, Le peintre graveur, Utrecht, Kemink & Sohn. Von dieſen radirten Porträts enthält eines die Bilder der beiden Mediciner van Helmont, Vater und Sohn.

Thomas van der Will, ein Maler aus Delft und Schüler des N. Verkolje, malte 1727 einen anatomiſchen Vortrag über einen Leichnam mit einer Anzahl Doktoren rings um den Tiſch, auf welchem ein kupferner Leuchter ſteht. Die Herren tragen die gelben, grauen, violetten Kleider der damaligen Mode.

Weit bedeutender ſind indeſſen zwei Gemälde von Boonen's Schüler Cornelis Trooſt. Den luſtigen, ſpöttiſchen Cornelis Trooſt, den Maler der Saartje Jans und anderer holländiſchen Luſtſpiele und Poſſen, hätte man gewiß nicht in dieſer finſtern Geſellſchaft erwartet. Zwar bringt er ſeine hellen, dünnen Farben, ſeinen leicht tuſchenden Pinſel, ſeine aufgeputzten Koſtüme auch hier mit. An dem Tiſche, worauf ein Cadaver ausgeſtreckt iſt, ſitzen vier Herren (der Bediente hinter ihnen) und ſehen uns an, während Prof. Roëll das Gelenk des Knies erklärt. Die ſechs Figuren heben ſich von einem hellen Hintergrunde ab und ſehen in ihren blauen und hellgrünen ſeidenen Kleidern, ihren ſteifen, weißen Perrückchen, ihren kurzen Hoſen und ſeidenen Strümpfen, ihren kleinen Hütchen an dieſem Orte ſo fremdartig aus, daß das Ganze eine komiſche Wirkung hervorbringt. Als etwas Neues iſt zu beachten, daß Trooſt die Figuren uns bis auf die Füße vorgeführt hat. Die Behandlung zeigt den erfahrenen Künſtler, aber die koketten Farben und Koſtüme, die wir nun einmal mit Boucher'ſchen oder Watteau'ſchen Galanterien verbinden, wollen zu dem Gegenſtande nicht recht paſſen. Man denke bei dieſem Gemälde einmal an die ernſthafte Anatomie des Rembrandt! Dieſes Bild iſt von 1728; 1731 malte Trooſt die Bilder von drei Vorſtehern im nämlichen Koſtüm, aber als Halbfiguren. 1742 hat er die Inſpektoren des mediciniſchen Kollegiums porträtirt.

Drei Gemälde von Vorſtehern haben wir von Jan Maurits Quinkhard, einem Schüler von A. Boonen und N. Verkolje, der viele Porträts und Regentengemälde machte. Im Jahre 1732 malte er die fünf Vorſteher, als ganze Figuren, mit dem durch ſeine heftige Polemik bekannten Präſidenten A. Titſingh, 1737 abermals Titſingh mit den Vorſtehern an einem Tiſche ſitzend, auf dem ein vielfarbiger türkiſcher Teppich unſere Aufmerkſamkeit anzieht; 1744 nochmals vier Vorſteher, an einem Tiſche mit prächtigem Teppich, worauf ein Schädel und ein Oberarmknochen liegt; einer hält ein Buch von Albinus, ein andrer ein Blatt mit dem Albiniſchen Gerippe in der Hand. Dieſer Quinkhard war ſeiner Zeit ſehr berühmt wegen der Ausführlichkeit und Genauigkeit, womit er die Stoffe der Kleider und die Perrücken malte. Und in der That, obgleich er gute Porträts gemacht hat, ſind es wirklich nur die Nebenſachen und vorzugsweiſe die ſchönen Teppiche, welche unſere Aufmerkſamkeit am meiſten beſchäftigen.

Noch ein Gemälde verdient Erwähnung des Mannes wegen, den es darſtellt. Es iſt Petrus Camper, der in eine Toga gekleidet vor ſechs Vorſtehern die Sehnen des Halſes demonſtrirt. Der weit berühmte Anatom iſt hier im Alter von achtunddreißig Jahren abgebildet. Durch das Porträt gewinnt das Bild allein ſeinen Werth. Es iſt von der Hand des Tibout Regters und vom Jahre 1758; Regters war ein Schüler des Quinkhard.

Zum Schluß ſei noch ein Anatomiegemälde erwähnt, das ſpäteſte, ſoviel mir bekannt iſt. Es iſt von einem ganz unbedeutendem Maler, Nicolaas Rijnenburg, am Ende des vorigen Jahrhunderts gemalt und ſtellt verſchiedene Mediciner aus Delft, an einem Tiſche ſitzend, dar, auf dem ein Schädel mit bloßgelegtem Gehirn liegt. Die Perſonen erſcheinen alle in den ſchwarzen Röcken von 1780 oder 90 dargeſtellt, das Bild ſelbſt iſt ohne jeden Kunſtwerth.

So hat dieſe merkwürdige Gattung der nord-niederländiſchen „Regentenſtücke“ faſt über zwei Jahrhunderte ſich erhalten. Wir begegnen dabei den berühmteſten Aerzten und

the year 1484 Caxton printed the Golden Legend, and in 1485 the Morte d'Arthur, both of which were translated by himself. Besides these he printed a number of other books, chiefly translations, and a few original works, including the Game and Playe of the Chesse, the Book of Fayttes of Armes and of Chyvalrye, and the Book of the Order of Chyvalry. Caxton's printing-office was in the Almonry, Westminster, and his device was a printer's mark, which is reproduced in the following illustration.

Caxton's Printer's Mark.

Caxton died in 1491, and was succeeded by his assistant, Wynkyn de Worde, who removed the printing-office to Fleet Street, and continued to print books until 1534. Among the books printed by him were the Golden Legend, the Morte d'Arthur, and the Book of the Order of Chyvalry. His device was a printer's mark, which is reproduced in the following illustration.

Wynkyn de Worde's Printer's Mark.

Aus deutſchen Bergen.

Schuhplattltanz.

Unter obigem Titel iſt in den letzten Wochen ein Werk an's Licht getreten, welches Natur und Volk zweier der herrlichſten Gebirgsgauen Deutſchlands, des bayeriſchen Hochlands und des Salzkammergutes, Einheimiſchen zu gerechtem Stolz, Fremden zu willkommener Belehrung oder Erinnerung durch Bild und Wort ſchildern ſoll.*) Nach den vorliegenden Proben verſpricht es, ein Illuſtrationswerk von echt künſtleriſchem Gehalt zu werden, das auf's wärmſte zu empfehlen iſt.

Es iſt zwölf Jahre her, daß der geiſtvolle Ludwig Steub in ſeinem „Bayeriſchen Hochland" Geographie, Geſchichte und Volksleben der bayeriſchen Alpen in eine farbenfriſche Beſchreibung zuſammenfaßte und damit für die Berge ſeiner Heimath das erſte „angenehme Handbuch" ſchuf, wie es, nach ſeinem launigen Ausſpruch, in keinem „literariſchen Hausrath einer gut eingerichteten Völkerſchaft" fehlen ſollte. Das anregende Beiſpiel hat mancherlei literariſche Nachfolge hervorgerufen; die Berge ſind uns nun auch durch die Eiſenſtränge näher gerückt; wo einſt das forſchende Auge des Kulturhiſtorikers oder Sprach- und Sagendeuters einſam in unerſchloſſene Tiefen drang, da ziehen jetzt hunderte von Touriſten ihren Weg; und was noch vor wenigen Decennien der Lokalpatriot fremder Berückſichtigung eifrig an's Herz legen mußte, um es vor Nichtachtung zu ſchützen, — z. B. das erſt in den dreißiger Jahren der Vergeſſenheit entzogene Ammergauer Paſſionsſpiel — das ſieht er jetzt nicht ohne Wehmuth den profanen Blicken des ganzen reiſenden Welttheils preisgegeben. Die Zeiten haben ſich gründlich geändert: eine Tour in's Gebirge hält jetzt ſchon beinahe Jedermann für ebenſo unerläßlich im Sommer, wie den Tannenbaum zur Weihnachtszeit. Das Salzkammergut war ſchon lange das Ziel der Sehnſucht für jeden gebildeten Deutſchen. Dazu ſind in den letzten Jahren, und zwar mit immer rapiderem Steigen ihrer Beliebtheit, die bayeriſchen Berge hinzugekommen, „der Saum der rhätiſchen Alpen, in deren Tiefen das wunderbare Land Tirol ſich birgt", die Wächter der Hochebene, auf der einſt Karl Rottmann wandelte, an dieſen bald breitgezogenen, bald zackig

*) Aus deutſchen Bergen. Ein Gedenkbuch vom bairiſchen Gebirge und Salzkammergut. Geſchrieben von Herman Schmid und Karl Stieler. Mit Illuſtrationen von E. Cloß, W. Diez, A. v. Ramberg, K. Raupp, J. G. Steffan, Fr. Voltz, J. Watter und Andern. In Holz geſchnitten von Ad. Cloß. Stuttgart, A. Kröner. 1.—6. Lieſg. 1872.

aufſchießenden Linien ſeinen großen Sinn für die klaſſiſche Landſchaft bildend. Es läßt ſich, wie die Dinge liegen, kaum ein ähnlicher Stoff denken, der den vereinigten Kräften von Wort und Bild günſtigere Chancen böte, als eine Darſtellung, wie ſie hier unternommen wird, und dies um ſo mehr, als es unſeres Wiſſens der erſte Verſuch einer illuſtrirten Beſchreibung der beiden Gebirgsländer iſt, der uns in dem Kröner'ſchen Prachtwerke vorliegt.

Wer ſelbſt einmal dergleichen Unternehmungen durchgeführt oder von ihrer Entſtehungsart Kunde hat, der weiß andererſeits freilich auch, ein wie komplicirtes Getriebe mannigfaltiger Kräfte da in gemeinſamer und ſtetiger Arbeit ſchaffen muß, bis das Ganze fertig und harmoniſch hergeſtellt iſt. Schon der literariſche Theil fügte ſich in dieſem Falle nicht gut in eine einzige Hand. Herman Schmid, der treffliche Erzähler und gemüthvolle Dichter, übernahm den Prolog und Epilog, ferner die geſchichtlichen Rückblicke auf die Felſenburgen und die Schilderungen der Thier- und Pflanzenwelt; Karl Stieler führt uns in markvoller Schilderung die Bergnatur ſelbſt, das Leben und Treiben des Volks, die Städter im Gebirg in ihrer Luſt und ihrem Mißgeſchick vor; Prof. K. Haushofer endlich fügt eine gelehrte Betrachtung hinzu, welche uns die Berge auch vom naturwiſſenſchaftlichen Standpunkte aus erſchließen ſoll. Aber eine noch weit ſchwierigere und nur von einer großen Zahl glücklich gewählter Talente zu bewältigende Arbeit iſt die Illuſtration eines ſolchen Werks. Wie ſelten ſind überhaupt die Kräfte, die zu ſchlichter und charakteriſtiſcher Wiedergabe der Natur geeignet ſind! Nicht jeder Stamm hat ſeinen Rudolf Alt. Und welche Schwierigkeiten macht es vollends, unſere Maler, denen der geſchäftige Kunſthandel das Bild, noch bevor es ganz trocken geworden, von der Staffelei wegkauft, zum ungewohnten Zeichnen auf den Holzſtock zu bringen! Das vorliegende Werk traf zu alledem in der Epoche ſeines erſten Entſtehens der herbe Verluſt eines der begabteſten Mitarbeiter am landſchaftlichen Theile der Illuſtrationen, des allzu früh dahingeſchiedenen Guſtav Cloß, von dem die ſchönſten der bisher erſchienenen Anſichten der bayeriſchen Gebirgsſeen, namentlich das prächtige große Blatt: „Oberſee" und die reizende Vignetten: „Vor den Bergen", „Kochelſee" und „Klöſterchen am Walchenſee" u. a. herrühren. Die für ihn eingetretenen Erſatzmänner, Steffan, Wopfner u. A. hatten der großen, von ſtrenger Zeichnung getragenen und dabei doch ſtets echt maleriſchen Stilweiſe des Verſtorbenen gegenüber einen ſchweren Stand. Für das Thierſtück und das Genrebild gebietet das Unternehmen über drei bewährte Meiſter Fr. Voltz, Ramberg und W. Diez, denen ſich Raupp, Watter u. A. anſchließen. Hier, vor Allem bei der Schilderung des Volks und ſeiner Sitte, liegt der Schwerpunkt der Aufgabe in der Stoffwahl. Es darf nicht zufällig am Wege Aufgeleſenes, wie es der Zeichner zu beliebigem Gebrauch in ſein Skizzenbuch trägt, es müſſen die charakteriſtiſchen Typen und Grundzüge des Volks wiedergegeben werden. Das Werk bietet in den vorliegenden Heften bereits von faſt allen Ebengenannten in dieſer Hinſicht einzelnes Ausgezeichnete, das Gelungenſte unſres Erachtens von W. Diez, der unter den mitarbeitenden Genremalern auch als Holzzeichner den erſten Platz einnimmt, ſo wie G. Cloß unter den Landſchaftern. Die Ausführung der Holzſchnitte rührt durchweg aus der rühmlich bekannten xylographiſchen Anſtalt von A. Cloß (dem Bruder des verſtorbenen Landſchafters) in Stuttgart her. Wenn ſich in der Wirkung der Stöcke Ungleichheiten finden, ſo ſind ſie wohl meiſtens auf Rechnung der Zeichner zu ſetzen.

Wir geben in der beigefügten Vignette von W. Diez ein Beiſpiel von der Ausführung der Illuſtrationen. Die ganze maleriſche Kraft ſeiner Vortragsweiſe entfaltet dieſer Meiſter freilich erſt in den großen Tondruckblättern, z. B. in der „Kirchweihe in der Kaiſerklauſe". Leider verbieten uns die Dimenſionen dieſes Blattes, davon hier eine Probe vorzuführen. Die Vignette ſtellt den „Schuhplatteltanz" oder „Haxenſchlager" dar, der ſich im bayeriſchen Gebirg und weiterhin über das tiroliſche Innthal und das Pinzgau verbreitet findet. Da der Text der bis jetzt erſchienenen Lieferungen des Werkes noch nicht bis zu der Stelle vorgerückt iſt, an welcher der uns vom Verleger freundlichſt mitgetheilte Holzſchnitt eingefügt werden wird, ſo geben wir dazu die nachfolgende Erläuterung aus L. Steub's „Drei Sommern in Tirol".

„Es iſt die Art des alten nationalen Tanzes im Gebirg, daß Bue und Mädel nicht unauflöslich aneinander kleben, ſondern daß der Tänzer alsbald ſeine Dirne in die Freiheit läßt, dieſe dann milde lächelnd, mit geſenkten Augen ſich um ihn her bewegt, er aber vor ihren verſchämten Blicken

die wunderlichſten Arabesken rhythmiſch ausführt, wie ſie Jugend, Sehnſucht und Liebesdrang nur einem jungen Aelpler eingeben können. Da dreht er ſich alſo pfeifend, ſchnalzend oder ſingend wie ein Planet um ſeine Sonne, die aber auch ihre Wirbel zieht, ſtampft mit den Füßen, klopft mit den Händen im Takte auf Schenkel, Knie und Fußabſätze, macht einen Purzelbaum, ſchlägt Räder, ſpringt über das Mädchen hinüber, läßt ſie unter ſeinem Arm ſich durch drehen, dreht ſich unter dem ihrigen durch, nimmt ſie aber nur ſelten, wenn auch feurig, in die Arme, und zuletzt, wenn es einer iſt, der alte Traditionen ehrt, und die Kraft dazu hat, ſchwingt er ſie in die Höhe, hoch über ſein Haupt und läßt ſie wieder zierlich herunterflattern".

Damit ſei das prachtvoll ausgeſtattete Werk bei unſeren Leſern beſtens eingeführt. Wir hoffen bald von ſeinem rüſtigen Fortſchreiten und ſeiner dem glücklichen Anfang entſprechenden Vollendung berichten zu können. *

Die Akademiſche Ausſtellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

I.

Die diesjährige Berliner akademiſche Kunſtausſtellung beanſprucht völlig mit Recht eine ganz beſondere Beachtung. Sie iſt die erſte im neuen deutſchen Reiche und die erſte unter der für die Preußiſche Kunſtverwaltung endlich hereingebrochenen neuen Aera. Die letztere macht ſich ſchon rein äußerlich in der Erſcheinung der Ausſtellung mehrfach bemerkbar. Zunächſt iſt einer der unheimlichſten Räume des Lokales, der ſehr mangelhaft beleuchtete Uhrſaal, durch ein Oberlicht in einen ſehr brauchbaren Ehrenſaal verwandelt worden. Sodann iſt in den mit Seitenlicht beleuchteten Räumen nach dem von Profeſſor Eduard Magnus bereits vor Jahren angegebenen Syſtem endlich der Verſuch durchgeführt worden, die Wände ſchräg gegen das Licht zu ſtellen, wodurch in jenen ſehr ungünſtigen Räumen ein wenigſtens doch erträgliches Licht erreicht worden iſt. Auch für die Bequemlichkeit des Publikums hat man es nunmehr nicht verſchmäht, Einiges, wenn auch nur Weniges, zu thun, indem wenigſtens zwei Säle mit bequemen Sitzplätzen ausgeſtattet ſind.

In künſtleriſcher Hinſicht nun iſt es ſchwer, mit Zuverläſſigkeit zwiſchen den Niveaus zweier Ausſtellungen, welche durch zwei Jahre von einander getrennt ſind, zu entſcheiden. Nach meiner Ueberzeugung, die ſich mir mehr und mehr als die richtige bewährt, ſtand das Durchſchnittsniveau der letzten Kunſtausſtellung etwas höher, als es diesmal der Fall iſt, und zwar weſentlich dadurch, daß eine größere Gleichmäßigkeit zwiſchen den Qualitäten der Leiſtungen beobachtet werden konnte. Nur das allerverſtockteſte Vorurtheil könnte leugnen, daß auf der heurigen Ausſtellung eine Anzahl von ſo eminenten Spitzen zu Tage tritt, daß ihnen nur Weniges auf den vorangegangenen Ausſtellungen die Waage halten könnte. Aber hinter dieſen vortrefflichen Leiſtungen fehlt faſt durchgängig das einfach Gute, und der große Troß der Gemälde beginnt erſt bei der ſchwachen Mittelmäßigkeit und fällt ſehr ſchnell bis zum Schlechten und geradezu Komiſchen ab. Dadurch wird es verhältnißmäßig leicht, das Weſentliche von dieſer Ausſtellung in Kürze zuſammenzufaſſen.

Erfreulich iſt es, daß der Krieg, von manchen harmloſen Verſuchen ganz Unberufener natürlich abgeſehen, die Phantaſie der Künſtler nicht ſo ſtark befruchtet hat, wie es allenfalls zu befürchten war, und daß dasjenige, was die bedeutenderen unter ihnen hervorgebracht haben, auf einer wirklich achtungswerthen Kunſthöhe ſteht. Vielleicht das Bedeutendſte, was in dem ganzen Genre hervorgetreten iſt, hat der Graf Harrach geliefert, welcher ſelbſt den Krieg im Stabe des Kronprinzen mitgemacht hat. „In den Weinbergen von Wörth" betitelt ſich ein Bild, welches einen preußiſchen Freiwilligen im letzten Todeskampfe zwiſchen den Weinpflanzungen zeigt, wie er einem verwundeten Turco neben ihm den Reſt ſeiner Feldflaſche darreicht. Im Hintergrunde ſieht man die Krankenträger arbeiten, und links ſchweift das Auge in die fernen ſonnigen Hügelzüge hinein. Das Gemälde iſt in pſychologiſcher Beziehung von einer ſo ergreifenden Gewalt, zugleich iſt es mit ſolcher Virtuoſität und ſolcher liebevollen (in den Details der Rebenpflanzungen vielleicht ſchon

etwas übertriebenen) Sorgfalt gemalt, daß es ein wirkliches Bild von der geiſtigen Eigenthümlichkeit der in dieſem Kriege auf einander platzenden Mächte giebt und durch die ungemeine Wahrheit in der Vergegenwärtigung des Momentes ebenſo das Gefühl ergreift, wie es im Stande iſt, durch die künſtleriſche Behandlung mit dem faſt an das Widerwärtige Streifenden, das dem letzten Momente eines qualvoll Sterbenden nothwendig anhaftet, vollkommen zu verſöhnen. — Harrach's zweites Bild verſetzt uns vor Paris und zeigt ein paar äußerſte Vorpoſten, dem Mont Valérien gegenüber, wie ſie auf der Erde liegend die auf dem Felde nach Rüben ſuchenden franzöſiſchen Soldaten auf's Korn zu nehmen im Begriffe ſind. Ein dichter hellgrauer Nebel lagert auf der Ebene, und in der Ferne taucht die ſcharfe Silhouette des hochgelegenen Forts drohend und unheimlich daraus hervor. Das Bild iſt mit einer Kühnheit in den Verkürzungen und in den übrigen mißlichen Bedingungen des Gegenſtandes behandelt, die wahrhaft ſtaunenerregend iſt, und wenn auch hier die Stimmung nichts weniger als verſöhnlicher Natur ſein konnte, ſo eignet dem Gemälde doch eine große Anziehungskraft und eine Poeſie, wie ſie dieſem Gegenſtande nur irgend abgewonnen werden kann.

Nicht ſo glücklich ſcheint mir Harrach mit der Darſtellung des wichtigſten, in der Mitte des Krieges liegenden Ereigniſſes geweſen zu ſein, mit ſeiner Scene aus der Schlacht von Sedan. Er ſchildert die Ueberbringung des bekannten Napoleoniſchen Briefes durch den General Reille an den König von Preußen. Die Figuren des Königlichen Stabes ſind von Steifheit nicht freizuſprechen, und die ſehr hart gezeichneten, von dem Abendhimmel ſich abhebenden Konturen der Geſtalten laſſen es zu einem wirklichen bildmäßigen Enſemble nicht kommen. Auch in der Charakteriſtik der einzelnen Figuren, ſo in der des franzöſiſchen Generals, läßt das Bild Manches zu wünſchen übrig; doch iſt es bei weitem einer anderen Darſtellung deſſelben Momentes überlegen, welche Georg Bleibtreu geliefert hat. Man würde diesmal ein keineswegs ſchmeichelhaftes Urtheil über den Künſtler fällen müſſen, wenn er nicht durch ein anderes Bild dafür geſorgt hätte, daß man von dem Mißlingen des eben erwähnten mit Vergnügen abſehen kann. Er hat in einem durch die Photographie wohl weithin ſchon bekannt gewordenen Bilde die Ankunft der Baiern vor Paris am 19. September 1870 gemalt. Das erſte Treffen vor der Hauptſtadt bei der Schanze von Châtillon iſt ſiegreich beſtanden, und in heller Freude jubeln die bairiſchen Truppen dem Anblicke der feindlichen Stadt entgegen; die Bande der ſtrengen Disziplin ſind etwas gelockert, maleriſche einzelne Gruppen haben ſich gebildet, und ein Ton der jauchzenden Begeiſterung geht durch das Ganze, ergreift Offiziere wie Mannſchaften. Mit ſehr geſchickter Verwerthung der durch die bairiſchen und franzöſiſchen Uniformen dargebotenen Farben iſt ein ſo erfreuliches, glänzendes und harmoniſches Kolorit erreicht, wie etwas Aehnliches von Bleibtreu noch niemals geleiſtet worden iſt. Es dürfte wenige moderne gemalte Kriegsmomente geben, welche ſo wahrhaft maleriſch ſind und dabei ſo mit dem Gepräge der getreueſten Wahrheit dem Beſchauer gegenübertreten, wie dieſes Bleibtreu'ſche Gemälde.

In einer etwas anderen Weiſe von dem maleriſchen Effekte der Scene ausgehend hat Otto von Faber du Faur die Uebergabe der franzöſiſchen Kavallerie in Folge der Kapitulation von Sedan zum Motive genommen. Das Bild iſt ungemein reich an intereſſanten typiſchen Figuren, ſowie an lebendig bewegten und in der Empfindung mannichfaltig und treffend abgeſtuften Gruppen, welche ſich ohne fühlbaren Zwang an einander reihen und zu einem überſichtlichen, wohlgeordneten Enſemble zuſammenfügen. Das Ganze aber iſt in ſtimmungsvollen, ein wenig zum Verſchwommenen hinneigenden Farben ſehr harmoniſch durchgeführt, ohne daß die Wirkung der charakteriſtiſchen Details durch die maleriſche Haltung irgendwie beeinträchtigt worden wäre.

Aus dem Kriege entnommen, aber nicht kriegeriſch, iſt ein gleichfalls länger ſchon bekanntes Bild von Otto Heyden: der Beſuch des deutſchen Kaiſers bei den Verwundeten in der Nationalgalerie zu Verſailles, ein Bild, welches als Urkunde der Zeitgeſchichte — der Künſtler hat es an Ort und Stelle konzipirt — ſeinen Werth behaupten wird, und das auch in der That ſehr viele tüchtige Momente darbietet.

Das bewegte kriegeriſche Leben in und hinter der Kolonne in ſeinen maleriſchen Momenten hat mehreren Künſtlern dankbare Motive geliefert, ſo dem bekannten Schlachtenmaler Fritz Kaiſer; ſodann dem Münchener Louis Braun und dem Düſſeldorfer A. Nikutowski. Kaiſer wählt

einzelne Gefechtsmomente: das ſchnelle Reiten eines rekognoszirenden Ulanen oder den Rückzug eines einzelnen Geſchützes. Louis Braun dagegen ſucht das Durcheinanderweben der verſchiedenartigſten Menſchen, Wagen u. ſ. w. auf den Lagerſtätten oder einer Feldpoſterpedition und dergl. darzuſtellen. Rikutowski ſieht ſich, nach ſeiner bekannten Eigenthümlichkeit, nach einem tieferen pſychologiſchen Motive um und findet daſſelbe — während er ſonſt ganz individuelle Stoffe zu wählen liebt — diesmal in einer mehr allgemeinen Situation, indem er das Bivouak von Kuiraſſieren auf einem Kirchhofe ſchildert, wobei ſich ihm natürlich für die Empfindung wie die maleriſche Wirkung ſehr merkwürdige und malenswerthe Beziehungen darbieten.

Natürlich haben auch die Führer des Krieges den Malern Stoff geben müſſen, und hier ſind zunächſt Wilhelm Camphauſen und Konrad Freyberg zu nennen. Camphauſen's Kaiſer nebſt den beiden preußiſchen Prinzen, Bismark und Moltke, alle zu Pferde, ſind bereits durch Lithographie allgemein bekannt geworden. Die Originale zu den Reiterbildern der beiden Prinzen ſind auf der Ausſtellung vorhanden und zeugen von der künſtleriſchen verve des Urhebers, wiewohl man über das Gefühl eines gewiſſen gemachten Weſens in beiden nicht hinwegkommt; namentlich möchte man dem Pferde des Prinzen Friedrich Karl eine natürlichere und lebendigere Bewegung wünſchen. Es ſieht einem Wiegepferde mit abgenommenen Läufern verzweifelt ähnlich.

Eine ſehr achtbare Arbeit muß das lebensgroße Reiterbild des Prinzen Albrecht von Preußen von Freyberg genannt werden. Es iſt ſehr ſolide gezeichnet, ſehr wacker und wirkungsvoll gemalt und von einer vortheilhaften Auffaſſung der Perſönlichkeit. Man wird unwillkürlich an einige der beſten derartigen Darſtellungen von Feldherren gemahnt, welche die Vergangenheit uns geliefert hat; freilich ohne zu überſehen, daß dem Maleriſchen der Erſcheinung, insbeſondere der Farbe, anderwärts ſchon größerer Reichthum abgewonnen worden.

Haben wir einmal die Portraits in dieſen Kreis gezogen, ſo mögen gleich noch einige andere hierbei erwähnt werden; vor allen das Bild des preußiſchen Kriegsminiſters, Grafen Roon, von Guſtav Gräf, lebensgroßes Knieſtück, ein wahrhaft hiſtoriſches Porträt im beſten Sinne des Wortes, welches von der dargeſtellten Perſönlichkeit einen durchaus charaktertreuen und dabei wohlthuend berührenden Eindruck hervorruft; gemalt iſt es mit der größten Solidität und doch mit einer glänzenden Technik. Es wäre ſehr zu wünſchen, daß dieſem Porträt diejenigen der beiden anderen leitenden Perſönlichkeiten, Moltke's und Bismarck's, von derſelben Hand zur Seite träten, um dermaleinſt in einem Ehrentempel der Nation dieſe drei Träger der großen Ereigniſſe von 1870 würdig zu vertreten.

Der Fürſt Bismarck iſt merkwürdigerweiſe auf der ganzen Ausſtellung diesmal (von Schlachtengemälden abgeſehen) im Bilde nicht anzutreffen, an Moltke dagegen haben ſich mehrere verſucht, und es iſt eigenthümlich zu beobachten, wie an dieſer ſchwierigen Aufgabe ſelbſt tüchtige Kräfte mehr oder weniger ſcheitern. Um ſo erfreulicher iſt eine ſo meiſterhafte Leiſtung wie die von Julius Schrader, welcher den Feldherrn barhaupt, mit der Hand auf den Plan von Paris geſtützt und einfach nach vorn blickend, mit der belagerten Zweimillionenſtadt im Hintergrunde, darſtellt. Das Bild frappirt im erſten Momente durch die ſehr helle und im Fleiſch etwas roſige Färbung, aber je mehr man es betrachtet, um ſo mehr wird einem die Größe der Auffaſſung und die Schärfe, die Tiefe der Charakteriſtik in demſelben klar. Von der Malerei an ſich bei einem Schrader zu reden iſt überflüſſig.

Außer dieſem hat Schrader auch noch jenes jugendliche weibliche Porträt auf die Ausſtellung gebracht, von dem ſchon an dieſer Stelle die Rede geweſen iſt, ſo wie das Bruſtbild des jüngſt verſtorbenen Profeſſors Eggers, in welchem die Freunde des Dahingegangenen leider einen Theil gerade derjenigen Eigenſchaften vermiſſen, welche ſie beſonders an dem Verblichenen geliebt und bewundert haben. Es iſt, als wenn die Krankheit den Zügen des Mannes eine gewiſſe Herbheit und Schroffheit gegeben hätte, welche doch gerade das Gegentheil von ſeinem leutſeligen, liebevollen und man darf ſagen anmuthigen Weſen war.

Gräf hat, um das gleich hier zu erwähnen, außer dem Grafen Roon noch das im Arrangement vortreffliche Bildniß einer Dame und das in ähnlicher Weiſe ausgezeichnete eines kleinen Mädchens,

Digitized by

beide in ganzer Figur und lebensgroß, auf der Ausſtellung, ſodaß er als Porträtmaler zu den erſten Erſcheinungen derſelben gehört.

Um bei den hiermit in Verbindung ſtehenden Perſönlichkeiten zu bleiben, muß noch von zwei Porträts geredet werden. Zunächſt von demjenigen des Kronprinzen, Bruſtbild von Friedrich Kaulbach. Bekanntlich ſind Kaulbach's Spezialität Damenbildniſſe, und die beiden, welche die Ausſtellung aufweiſt, und von denen das eine, das der Gräfin Arnim, hier noch nicht geſehen, das der Baronin v. Maltzahn bereits im Künſtlervereine ausgeſtellt war, zeigen ihn in dieſer ſeiner Spezialität auf der vollen Höhe. In ſeinen männlichen Porträts vermißt man leicht eine gewiſſe Kraft, und um ſo erfreulicher iſt es, daß ihn dieſer Vorwurf bei dem Bildniſſe des Kronprinzen diesmal nicht trifft. Es iſt förmlich verhängnißvoll, wie immer das Charakteriſtiſche in dieſen Zügen von den darſtellenden Künſtlern verfehlt wird, und wie ſich ein bei dem Prinzen öfters zu beobachtender, aber doch ſtets vorübergehender Ausdruck, der wenig Gewinnendes hat, in den Vordergrund drängt. Die diesmalige Ausſtellung zeigt wieder einige dieſer grundverfehlten Darſtellungen des Kronprinzen, während es Friedrich Kaulbach endlich glücklich gelungen iſt, den Kopf in ſeinem charakteriſtiſchen Ausdrucke wahr und anſprechend zu treffen. Das wie es ſcheint eben erſt fertig gewordene Bild kommt mit ſeiner Malerei nicht recht zur Geltung, weil es etwas eingeſchlagen iſt, aber wenn man davon abſehen kann, offenbaren ſich einem die ſehr hervorragenden Qualitäten der Leiſtung unmittelbar.

Der Graf Moltke iſt noch einmal Gegenſtand der Darſtellung geworden und zwar in einer zwiſchen dem Genre und dem Porträt in der Mitte ſchwebenden Auffaſſung: in Lektüre vertieft ſitzt der General in einem Lehnſeſſel in ſeinem Zimmer. Das Bild iſt von Anton von Werner gemalt, und die Darſtellung des Interieurs des Arbeitszimmers Moltke's zu Verſailles in dem Hauſe rue neuve No. 38 zeugt von einer ganz enormen künſtleriſchen Befähigung. Indeſſen macht es den Eindruck, als ob dadurch die Perſon des Dargeſtellten etwas beeinträchtigt wäre, und ſo ſicher und gewaltig dieſelbe auch hingeſetzt iſt, ſo will es einem doch ſcheinen, als wenn ein kleiner Zug von Abſichtlichkeit etwas Weſentliches in der Charakteriſtik verſchöbe oder verfälſchte; es iſt eine gewiſſe Spannung in den Zügen, welche ihrer Eigenthümlichkeit nicht ganz gemäß iſt. Als Bild iſt das Gemälde ganz außerordentlich.

Fügen wir hieran gleich eine kurze Ueberſicht der übrigen hervorragenden Leiſtungen im Porträtfache. Natürlich nimmt hier wieder Guſtav Richter eine der erſten Stellen ein, wenngleich er dieſes Mal in anderem Zuſammenhange in noch ausgezeichneterer Weiſe hervorgehoben werden muß. In einem Damenporträt wird mit Recht allgemein die nicht mehr zu übertreffende Technik ſowohl im Arrangement ,wie auch in der Durchführung des Einzelnen bewundert. Leider ſteht der Kopf in ſeinem etwas gläſernen Fleiſchtone nicht auf der Höhe des Uebrigen und hat nicht das Leben, welches dazu erforderlich wäre, um über ſo glänzende Environs die nöthige Herrſchaft auszuüben; vortrefflich dagegen in jeder Hinſicht iſt ſein männliches Porträt. (Beide in ganzer Figur.)

Von ſolchen iſt außerdem nichts weiter zu melden, alle noch einigermaßen bedeutenden Porträts der Ausſtellung ſind Damenbildniſſe. Da iſt von den Porträts der Frau Marie Wiegmann als einer intereſſanten Reminiscenz der Vergangenheit Notiz zu nehmen; in echt modernem chic dagegen treten die Bilder von Gottfried Biermann auf. So unüberwindlich ſich auch in einem Knieſtücke das glänzende Blau der reichen Damentoilette für eine wirklich koloriſtiſche Geſammthaltung erweiſt, ſo gewinnt das Bild doch durch den liebenswürdigen Ausdruck und die glänzende Malerei des Kopfes. Ein eigenthümliches Experiment hat Biermann ferner in einem Bilde gemacht, welches man für ein Porträt halten möchte, das er aber zu einer Studie oder zu einem Genrebilde dadurch ſtempelt, daß er es „Baleska" benennt. Er hat hier verſucht, in dem grüngrauen Bronzetone Rembrandt's zu arbeiten, wobei es ihm freilich nicht gelungen iſt, jene innere Leuchtkraft der Töne zu erreichen, die bei Rembrandt den Effekt eines ſolchen Bildes von der äußeren Beleuchtung faſt unabhängig macht, während das ſeinige Gefahr läuft, theilweiſe ſtumpf und unanſehnlich zu werden, wenn es gerade nicht in hellem Lichte ſteht. Doch iſt die Leiſtung an ſich trotzdem eine ebenſo intereſſante, wie wohlgelungene. Oskar Begas können wir bloß nennen, um nicht den Verdacht aufkommen zu laſſen, daß wir ihn vergeſſen haben könnten. Auch Bernhard Plockhorſt ſteht in Einzelbildniſſen nicht ganz

auf der Höhe, welche er vor zwei Jahren einnahm, er intereſſirt aber durch ein in eigener Weiſe anziehendes Gruppen-Portraitbild von drei jungen Damen in Halbfiguren, welches namentlich als ſehr willkommener Verſuch begrüßt werden muß, das Portrait wieder in der Weiſe genreartig und bildmäßig zu beleben, wie das von den Künſtlern früherer Epochen (zum mindeſten bei Porträtgruppen) meiſt für nothwendig gehalten wurde und bei uns nur allzuſehr vernachläſſigt wird.

Ganz in dem nämlichen Falle befindet ſich Paul Kießling, welcher ein ungemein anziehendes Porträt-Gruppenbild von drei Schweſtern in Lebensgröße und in faſt ganzen Figuren geliefert hat, bei dem es ihm freilich leider nicht ganz gelungen iſt, zu einem energiſchen und einheitlichen koloriſtiſchen Effekt zu kommen, weil er ſich — ob freiwillig? — den Zwang auferlegt hat, mit ſehr ungünſtigen Tönen zu operiren: die drei reizenden jungen Damen ſind in ganz gleicher Kleidung aus einem hellen, roſa und grau ſchillernden ſeidenen Changeantſtoffe gemalt und gegen eine dunkelrothe Wand abgeſetzt. In der Kompoſition aber und der Auffaſſung der Perſönlichkeiten, in der geiſtvollen Lebendigkeit, welche einen beſtimmten flüchtigen Moment mit Grazie erfaßt und bis in das Kleinſte hinein durchführt, in der Mannichfaltigkeit der Stellungen und Bewegungen iſt das Bild dem Plockhorſt'ſchen, welches ſich in durchweg mehr gehaltener Tonart bewegt, noch überlegen, und bis auf den bereits gemachten Vorbehalt wegen der koloriſtiſchen Wirkung iſt auch die Durchführung eine nicht blos ſolide, ſondern man muß ſagen glänzende.

Sämmtliche Bildniſſe der Ausſtellung aber werden von einem Damenporträt in ganzer Figur und in ſchwarzer Kleidung in den Schatten geſtellt, einem Bilde, mit dem uns Heinrich von Angeli in Wien gezeigt hat, was er auch in dieſem Maßſtabe und Genre vermag. Nach dem auf S. 243 des vorigen Jahrganges d. Bl. über das Bild gefällten Urtheile zu ſchließen, ſcheint die Wiener Kritik nur mit Vorbehalt in die dem Bilde hier geſpendete Bewunderung einſtimmen zu wollen. In Berlin herrſcht über die Vorzüglichkeit des Werkes nur eine Stimme. Wie ſehr auch der „Rächer ſeiner Ehre" vor zwei Jahren bewundert zu werden verdiente, ſo konnte man doch leicht befürchten, daß der Künſtler in großem Maßſtabe bei ſeiner ſchon in dem kleinen faſt zu minutiöſen und delikaten Technik keine rechte Wirkung erreichen würde. Dieſe Befürchtung hat er glänzend zu Schanden gemacht; in überzeugender Natürlichkeit der Haltung, der Bewegung und des Ausdruckes ſteht die Figur vor uns, jede Kleinigkeit iſt auf eine im beſten Sinne des Wortes raffinirte Weiſe an ihre Stelle geſetzt und in der paſſendſten Art behandelt. Einige kleine Auflänge von energiſchen Valeurs treten zwiſchen die große dunkle Maſſe der ſchwarzen Kleidung als Lichtpunkte ein, und die geſammte trefflichſt angeordnete Umgebung der Figur ordnet ſich in der vollendeteſten Weiſe der Geſtalt unter. Ueber Alles aber dominirt der Kopf, welcher, ohne gerade in hervorragender Weiſe ſchön zu ſein, einen gewiſſen pikanten Reiz hat. Es iſt ein Bild, welches den erſten Leiſtungen dieſes Faches nicht blos aus unſerer Zeit an die Seite geſetzt werden kann, ohne beeinträchtigt zu werden.

Ich füge an dieſer Stelle zwei Bilder von Guſtav Gaul in Wien an, weil ich ihnen keine paſſendere Stelle zu geben weiß: ein Mädchen mit einem Kakadu, und einen Kopf in venetianiſchem Koſtüme. Gaul gehört zu den eigenthümlichen Künſtlern, deren Kopien nach alten Bildern faſt wie alte Originale, und deren eigene Bilder ganz ausſehen, als wenn ſie Kopien alter Bilder wären. Dieſes Haften an der Manier irgend eines älteren Meiſters oder einer älteren Schule kann doch kaum für etwas Anderes, als für ein Zeichen von Unproduktivität und Schwäche gehalten werden, mag auch die Technik, mit welcher die Manier in einer faſt täuſchenden Weiſe nachgemacht wird, an ſich und beſonders wo ſie angebracht iſt, d. h. in Kopien, alle Bewunderung erheiſchen.

Es wird nun doch noch nöthig ſein, eine kleine Nachleſe bei den kriegeriſchen Darſtellungen zu halten, von deren Betrachtung mich die Zuſammenſtellung des Gleichartigen und Verwandten in überraſchender Weiſe abgelenkt hat, und zwar zunächſt noch ein Werk nachzutragen, welches ſich an den letztvergangenen Krieg anſchließt. Es iſt das „Die erlöſte Germania" von Rudolph Henneberg. Mit der Krone auf dem Haupte ſitzt die weibliche Geſtalt auf einem prächtigen Zelter, den Fürſt Bismark in ſeiner Kuiraſſieruniform am Zügel führt, indem er den Pallaſch auf dem erlegten Drachen ruhen läßt, der zu ſeinen Füßen liegt. Im Hintergrunde erblickt man die Silhouette einer Stadt, aus der ſich ein Bau heraushebt, in den Umriſſen dem Straßburger Münſter ähnlich. Ich kann nicht umhin zu geſtehen, daß dieſe Art von Symbolik für mich etwas Unſympathiſches hat; es hält doch allzu ſchwer, von dem Begriffe des Stallknechtes loszukommen, der ein Pferd in die Arena führt, und darüber hinweg zu einer Idee hindurchzudringen, zu deren Verherrlichung die Darſtellung eigentlich unternommen iſt; und ein heiliger Ritter Georg in preußiſcher Kuiraſſieruniform will mir auch nicht recht annehmbar erſcheinen. Der Realismus moderner Porträtgeſtalten geht gar zu mißlich mit dem Idealismus einer ſymboliſirenden, vom Individuellen abſtrahirenden Darſtellung zuſammen. — Eher finde ich ein Verhältniß zu den zwei Fragmenten aus dem, wie es ſcheint, umfangreichen Cyklus von Malereien in einer Villa zu Charlottenburg von Henneberg, welche jedoch nur in ganz allgemeiner Weiſe mit dem Gedankenkreiſe des Krieges u. ſ. w. in Verbindung ſteht. Die beiden zuſammengehörigen, in Wachsfarben gemalten Tafeln zeigen uns im

Koſtüm der Renaiſſance den Empfang zurückkehrender Krieger durch die Ehrenjungfrauen einer Stadt, ſo daß auf einem Blatte die Krieger zu Roß und zu Fuß, auf dem anderen die ihnen entgegenſchreitenden Mädchen dargeſtellt ſind. Als ſelbſtändige Bilder betrachtet würden dieſe Darſtellungen wohl im Einzelnen Widerſpruch erregen; als Dekoration eines Saales gedacht werden ſie wohl nur Lob verdienen. Es geht namentlich ein Zug von Treue, von Wahrheit in Bewegung und Ausdruck durch dieſelben, der im Zuſammenhange mit ähnlichen Darſtellungen in einem größeren Raume eine ganz vortreffliche Wirkung machen muß. Leider iſt eben das Ganze nicht vereinigt, und man hat in der Berliner Akademie nur einen der ungünſtigſten Plätze für einen Künſtler wie Henneberg übrig gehabt. Sein „Märchen“ hat man leider vergeblich auf dieſer Ausſtellung wiederzufinden gehofft.

Zwei Künſtler müſſen nun noch wegen Darſtellungen aus dem öſterreichiſchen Kriege genannt werden. Zunächſt Ernſt Meiſter, welcher eine Epiſode aus dem großen Reitertreffen nach der Schlacht von Königgrätz, leider in lebensgroßem Maßſtabe, geliefert hat. Ein ſolches Vergreifen in der Dimenſion iſt ein höchſt bedauerliches Zeichen von Mangel an Einſicht in die Erforderniſſe der künſtleriſchen Geſtaltung. Das Getümmel von ein paar Dutzend Pferden, aus dem nicht eine einzige allgemein bekannte und das Ganze beherrſchende Perſönlichkeit hervortritt, ein Getümmel zudem, welches nur der tauſendſte und noch nicht einmal der tauſendſte Theil von einer an ſich ziemlich erfolgloſen Aktion iſt, — denn die Abſicht, den Rückzug der öſterreichiſchen Armee unmöglich zu machen, wurde bekanntlich durch dieſes Reitertreffen keineswegs erreicht — ein ſolches Getümmel kann ſicherlich nur der Gegenſtand einer genrehaften Darſtellung ſein und muß daher auf einen größeren Maßſtab verzichten. Das Gefühl davon, daß das Ueberſehbare an einer modernen Schlacht entfernt nicht mehr in der Weiſe, wie das bei den früheren Kriegen der Fall war, ein wirkliches und einigermaßen vollſtändiges Bild des Ganzen gewährt, hat ja unſere Schlachtenmaler, ſelbſt wo ſie viel bedeutendere Epiſoden und Momente aus den Gefechten und Schlachten der letzten Kriege zur Darſtellung wählen, und wo ſie wirklich auf eine mehr hiſtoriſche Auffaſſung hingewieſen werden, beſtimmt, ſich in beſcheidenen Dimenſionen zu halten. Um ſo mehr fällt es auf, daß noch ein Künſtler mit einer ſolchen Arbeit hervortritt.

Auch Emil Hünten hat auf den 66er Krieg zurückgegriffen. Zwar ſieht man von ihm auch ein Genrebild aus dieſem Kriege: einen Preußiſchen Ulanen, welcher einen franzöſiſchen Infanteriſten — in einem heitern Exemplare des Bildes, das noch gegenwärtig in Berlin bei Sachſe ausgeſtellt iſt, muß an ſeiner Statt ein Zouave herhalten — gegen eine Mauer zurückgedrängt hat und mit der Spitze ſeiner Lanze bedroht, eine Situation, die in praxi kaum vorkommen kann. Dann hat er auch in einem größeren Bilde die großherzoglich-heſſiſche Diviſion in der Schlacht von Gravelotte zum Gegenſtande eines Gemäldes gemacht, wo der Stab merkwürdigerweiſe in der Mitte der in Gefechtsformation aufgeſtellten Kolonnen ſeinen Platz gefunden hat, was wiederum in praxi unmöglich iſt. Von dieſen beiden Bildern aber würde ich kaum geredet haben, wenn nicht das dritte Bild, wohl das beſte bis jetzt producirte jenes bekannten Momentes aus der Schlacht von Königgrätz, der durch die Worte des Kronprinzen: „Auf den Baum geht's los!“ charakteriſirt wird, Veranlaſſung gäbe, ihn zu erwähnen.

Im Anſchluß hieran wird nun wohl am beſten von der großen Hiſtorie zu reden ſein, die uns diesmal merkwürdig reich bedacht hat. An der Spitze dieſer Werke ſteht das große Bild von Guſtav Richter, welches im Jahre 1859 bei ihm für das Maximilianeum in München beſtellt worden iſt: der Bau der ägyptiſchen Pyramiden. Die rieſige Leinwand hat lange, nur theilweiſe untermalt, in dem Atelier des Künſtlers geſtanden, bis der mit dieſem Jahre herannahende Ablieferungstermin ihn zwang, energiſch Hand an das Werk zu legen; und ſo hat er vom Februar bis zur Stunde der Eröffnung der Ausſtellung raſtlos an dem Bilde gemalt, ſo zwar, daß die ganze gegenwärtige Erſcheinung deſſelben das Werk der letzten Monate iſt, eine in der That ſchon als rein materielle Arbeit koloſſale Leiſtung. Es kommt aber hinzu, daß Stimmeneinhelligkeit darüber herrſcht, daß dieſe Malerei das Beſte iſt, was bisher in Berlin überhaupt gemalt worden. In der Kompoſition iſt es dem Künſtler auf eine wunderbare Weiſe gelungen, das archäologiſche Detail der äußeren Erſcheinung mit dem Anſcheine des warm pulſirenden Lebens zu vereinigen. Mit Staunen nimmt man wahr, welche Fülle von Wiſſen in der Behandlung der Koſtüme, der Geräthe u. ſ. w. ſteckt, und wie verſtändlich, wie nahe liegend, wie natürlich einem dieſe doch in der ägyptiſchen Kunſt recht fremdartig und unlebendig, faſt möchte man ſagen lebensunfähig wirkende Scenerie in dieſer Darſtellung entgegentritt. Das Geheimniß dieſer Wirkung beruht offenbar darin, daß Richter von dem natürlichen, wirklichen Leben der Vergangenheit, welches ja im Weſentlichen auf allgemein und ewig giltigen Vorausſetzungen des menſchlichen Weſens und Treibens beruht, als dem Kernpunkte ſeiner Schöpfung ausgegangen iſt und daß er das archäologiſche Detail, das, was die Wiſſenſchaft ihm zur Ausrüſtung und Einzelgeſtaltung ſeines Werkes dargeboten, der lebendigen Erſcheinung untergeordnet hat. So treten uns überall lebenswarme Geſtalten entgegen, an deren wirkliche Exiſtenz man glaubt, die einem als Weſen von verwandten Empfindungen erſcheinen.

Das Alles iſt dann mit einem Hauche von Schönheit übergoſſen, der wiederum zu bewundern iſt, wenn man bedenkt, daß von dem ägyptiſchen Typus herunter durch alle Schattirungen der Hautfarbe bis zum Mohren alle Racenabſtufungen auf dem Bilde vereinigt ſind, und einige davon doch nach der gewöhnlichen Vorſtellung für die körperliche Schönheit wenig Motive abwerfen. Wenn man das aber bei Richter ſieht, lernt man die Schönheit dieſer Stammes- und Racentypen erkennen; es kann kaum eine bezauberndere Erſcheinung gedacht werden als die Königin, wie ſie von der niedergeſetzten Sänfte herabſteigt, in ihrer prächtigen Gewandung, mit edlem Anſtande in Bewegung und Haltung und ſicher in dem Bewußtſein ihrer imponirenden Schönheit. Und unter den Trägern, unter den Arbeitern, unter den Begleitern und Begleiterinnen und all dem Volke, welches ſich zahlreich in den verſchiedenen Gruppen des Bildes bewegt, iſt ungeſucht eine Fülle der anziehendſten Kopftypen produzirt. Auch über diejenige Schwierigkeit, welche wohl Jedem im Gegenſtande ſelber zu liegen ſchien, bis zu dem Grade, daß man die Bild-Möglichkeit im höheren Sinne bezweifelte, hat Richter vollkommen triumphirt. Er hat eine Epiſode des Baues, d. h. einen Beſuch des Königspaares, zum Gegenſtande genommen und dadurch in das Motiv ein Intereſſe hineingetragen, welches der Frohn-Arbeit unabſehbarer Sklavenheere zur Aufthürmung zwar impoſanter, aber künſtleriſch doch langweiliger Rieſenwerke an ſich abgeht. Wenn auch die Arbeit nicht ruht, ſo lenkt ſich doch die Theilnahme des Beſchauers für den Augenblick von derſelben ab und wird für das glänzende prächtige Erſcheinen des königlichen Hofes und ſeines Gefolges auf dem Bauplatze in Anſpruch genommen. Ganz unübertrefflich iſt der Aufbau der Hauptgruppe mit den beiden königlichen Sänften, welche neben einander hergetragen werden, und hier iſt auch in koloriſtiſcher Beziehung wohl das Großartigſte in dem Bilde geleiſtet, wenn man etwas Einzelnes in dieſer abſolut einheitlichen Wirkung iſoliren darf. Wenn man ſich deſſen bewußt wird, iſt es wahrhaft unbegreiflich, wie in dieſem hellen Lichte, das über der ganzen Scene ausgebreitet iſt, eine ſolche Farbentiefe, ein ſolcher Farbenreichthum und eine ſolche Farbenabſtufung, ein ſolches Loslöſen der verſchiedenen Pläne von einander möglich war, wie das Richter erreicht hat. Nach dem Vordergrunde zu hat er ſich allerdings eine dunklere Schicht vorbehalten, aber auch ſo noch iſt die Wirkung der Mitte faſt ein techniſches Wunder zu nennen.

Wenn man nun ſo auf allen Seiten die Anerkennung im höchſten Maße ſpenden muß und für den Genuß, den ein ſolches Werk gewährt, ſich dankbar erweiſt, ſo iſt doch auf der anderen Seite nicht ganz davon zu ſchweigen, daß von der Energie einer Alles in Bewegung ſetzenden Handlung etwas mehr erwartet und gefordert werden durfte, um ein hiſtoriſches Bild von dieſem Aufwande auf die höchſte erreichbare Höhe zu heben. Jede einzelne Figur und Gruppe iſt ein Meiſterſtück in ſich, jede intereſſirt; jede iſt ſchön, anziehend, aber in allen iſt etwas von dem Poſiren des Porträtmodelles; es fehlt an der rückſichtsloſen Energie der wirklich thatkräftigen Bewegung. Selbſt jene wunderbar herrliche Figur im Vordergrunde — der braune Kerl, welcher mit dem Rücken ſchiebend einen mächtigen Steinblock auf der ſchiefen Ebene emporwälzen hilft, — würde, von einem anderen Künſtler ausgeführt, viel mehr den Eindruck des Arbeitens hervorrufen, während er hier eine faſt träumeriſche, gegen den Block gelagerte Geſtalt iſt, der man keine Energie der Handlung, keine wirkliche Anſpannung der Kräfte zutrauen kann; und das geht ſo durch. Es hat das Ganze etwas vom theatraliſchen Feſtaufzuge, bei dem es jedem — wenn auf irgend etwas — darauf ankommt, ſich möglichſt vortheilhaft dem Zuſchauer zu präſentiren. In dieſer Hinſicht verhält ſich Richter's Gemälde zum hiſtoriſchen Bilde ſehr ähnlich wie die Meyerbeerſche Oper zum geſchichtlichen Drama.

Es würde Unrecht ſein, wenn man ein ſolches Bedenken einer derartigen Leiſtung gegenüber ganz unterdrücken wollte. Daß es das Verdienſt des Bildes nicht aufhebt, eine der bedeutendſten Schöpfungen der modernen Kunſt in großem Geiſte zu ſein, bedarf keiner weiteren Beſtätigung; ja man kann, man muß es ſogar auf das Allerlebhafteſte bedauern, daß eine ſolche Produktion nicht dem Orte erhalten werden kann, an dem ſie als eines der bedeutendſten Erzeugniſſe ſeines Kunſtſchaffens hervorgetreten iſt, und daß ſie in jene ſchreckliche Galerie von Hiſtorien-Bildern im Maximilianeum eingereiht zu werden verurtheilt iſt.

Was es mit jenem Bedenken wegen der wirklichen unzweifelhaften Handlung und Thätigkeit auf ſich hat, das mit einem Beiſpiele zu belegen, iſt das große Bild von Eduard Bendemann geeignet, welches im Auftrage der Nationalgalerie gemalt worden iſt und die Wegführung der Juden in die babyloniſche Gefangenſchaft darſtellt. Bendemann iſt trotz allem, was über ihn und zum Theil gegen ihn geſagt worden iſt und zum Theil mit Recht hat erinnert werden können, ein Künſtler, der bei ſeinem Schaffen erhabene Intentionen hat und mit allen ſeinen genügend bekannten hervorragenden Werken, ſo ſehr man ihnen die Anhänglichkeit an die romantiſche Richtung ihrer Urſprungszeit vorwerfen mag, noch heute einen großartigen Erfolg erreichen würde, wenn ſie auf die erſte beſte Ausſtellung, auch ſelbſt auf die heurige in Berlin, träten. Sein Jeremias auf den Trümmern Jeruſalems, ſeine trauernden Juden u. ſ. w. ſind Bilder des großartigſten Stiles trotz mancher Fehler, und wie bedeutend die Kraft iſt, welcher ſie ihre Entſtehung verdanken, das beweiſt das gegenwärtig ausgeſtellte Bild in ganz überraſchendem Grade. Die Scenerie iſt einfach dieſe,

daß im Vordergrunde zwiſchen Erſchlagenen, auf Trümmern wiederum Jeremias ſitzt, gleichfalls mit dem hoch aufgeſtützten linken Arme, der an dem früheren Bilde mit Recht getadelt wurde, jetzt aber in einer Weiſe motivirt worden iſt, daß der Tadel keine Stelle findet, im Gegentheile die Haltung als eine merkwürdig ausdrucksvolle geprieſen werden muß. Gefeſſelte bedrohen den Unglückspropheten, während auf der anderen Seite klagende Weiber verzweiflungsvoll die Hände ringen oder in ſtumpfer Trauer vor ſich hinblicken. Vor den Füßen des Propheten liegen die erſchlagenen Söhne des Königes, deren Tod dieſer hatte mit anſehen müſſen, bevor ſeine Augen geblendet wurden. Ein Zug Gefangener zieht ſich auf der linken Seite nach dem Hintergrunde zu, wo man vielleicht an einer Ueberzahl von gedrängten Figuren und Gruppen einigen Anſtoß nehmen könnte. Auf der rechten Seite entſtand in der Kompoſition eine Lücke, und hier hat ſich leider Bendemann mit einem Kaulbach'ſchen Flickſtück aus der Affaire gezogen, mit einem ganz unmotivirten Berſerker, welcher ein paar Kinder mit ſich fortſchleppt. Hinter und über dieſer zum Theil in überlebensgroßen Figuren gehaltenen Vorderpartie zieht ſich der zweite Plan hin, in welchem man den Triumphzug des Siegers erblickt: den König Nebukadnezar ſelber, nach den Vorbildern der babyloniſchen Kunſt in ſehr geſchickter und verſtändlicher Weiſe behandelt; hinter ihm der geblendete Judenkönig Zedekia, die geraubte Bundeslade und ſodann im Anſchluß daran das gefangene Volk.

Die Kompoſition iſt, wie man ſieht, ſehr reich, die Bildfläche bis hoch hinauf mit Perſonen angefüllt und eine große Maſſe der verſchiedenartigſten Motive mit einander in Verbindung gebracht. Wie dies aber geſchehen iſt, wie ſich dieſe Vielheit der Gedanken, der Empfindungen und Gruppen zur Einheit zuſammenfaßt, das zeigt ein höchſt bedeutendes künſtleriſches Vermögen, und man dürfte ſehr berechtigt ſein zu fragen, wer das außer Bendemann in ähnlicher Weiſe zu bewirken im Stande wäre. Ein Vergleich etwa mit dem Babelthurme Kaulbach's — wenn ein ſolcher Vergleich überhaupt zur Konſtatirung irgend einer Vortrefflichkeit dienen kann — würde wenigſtens doch eine ungeheure Ueberlegenheit Bendemann's in der Kompoſition, namentlich in der Koncentration und Unterordnung der Momente erkennen laſſen. Das Bild iſt zudem in einer Weiſe gemalt, welche auf das Ueberraſchendſte beweiſt, in wie hohem Grade der Meiſter ſich die Ausbildung des künſtleriſchen Handwerkes ſeit ſeinen erſten Anfängen bis jetzt zu eigen gemacht hat. Allerdings ſieht man es ihm an, daß er nicht in dem Bewußtſein des Valeurs groß geworden iſt; er würde vielfach bedeutendere Wirkung erreicht haben, wenn ihn der Ton unterſtützt hätte, und wenn ein geſchicktes Spiel mit der abgeſtuften Beleuchtung (worin Richter Meiſter iſt) ihm bei der Neben- und Hintereinanderordnung ſeiner Gruppen zu Hülfe gekommen wäre. Davon aber abgeſehen iſt die Vortragsweiſe von einer Wucht, von einer Energie, einem Realismus im beſten Sinne, daß auch von dieſer Seite nur mit Achtung von dem Werke geſprochen werden kann.

Außerdem iſt dann die große Hiſtorie durch Kartons von Ludwig Roſenfelder und von Guſtav Gräf nebſt der zugehörigen Farbenſkizze des Letzteren vertreten. Es ſind die Entwürfe zu den Wandmalereien, welche in der Aula der Königsberger Univerſität von beiden Künſtlern ausgeführt ſind. Roſenfelder ſchildert die Predigt des Paulus in Athen, mit einer Lünette darüber: einer Fides mit Kindergruppen, — und einen Hippokrates am Krankenbette, darüber in einer Lünette: Hygieia mit Kindergruppen. Die Arbeiten ſind nicht im Stande, den Beſchauer in irgend einer Weiſe zu intereſſiren und zu erwärmen. Es iſt die allerkonventionellſte große Hiſtorie veralteten Stiles, und namentlich der pomphafte Aufwand in dem Krankenbeſuche des griechiſchen Arztes ſteht in auffallendem Mißverhältniſſe zu dem prätentiöſen Maßſtabe, vollends die Lünetten über den Bildern ſind ſo von allem Humor und aller Anmuth entblößt, deren derartige Darſtellungen bedürfen, ſie ſind ſo zuſammengerechnet und mit ungefühlten Linien umriſſen, daß man an die ſchlimmſten derartigen Dinge von Kaulbach erinnert wird.

Um ſehr vieles anſprechender ſind die Bilder von Guſtav Gräf, welche die Jurisprudenz, die Eloquenz und die Kunſtgeſchichte darſtellen. Solon läßt die Archonten und den Rath von Athen ſeine Geſetze beſchwören, — darüber eine Juſtitia; Demoſthenes hält ſeine Rede für den Kranz, — darüber eine Kindergruppe; und Phidias vor Perikles und der Aſpaſia mit dem Modelle des Schildes der Athene Promachos, — und darüber wieder eine Gruppe von Kindern. Hier iſt eine größere Energie in der Lebensbethätigung, weniger Konventionelles in Haltung und Ausdruck, und — was ſich bei Roſenfelder der Kontrole entzieht, — eine ſehr beträchtliche koriſtiſche Wirkung.

Barock, Rococo und Zopf.

Von A. v. Zahn.

II.

(Schluß).

ie „wahre Idee des Rococo“ wird von Semper (Stil II, 350) darin gefunden, daß „das Rahmenwerk zum Organismus wird, alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginnt.“ „Der Rahmen, sagt er, umschließt die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als ein organisch Belebtes, hört daher auf, wie früher, krystallinisch eurhythmisch zu sein. — Das Pegma löst sich in gleichsam flüssige vegetabilische, der strengen Regelmäßigkeit widerstreitende Elemente auf.“ Wenn Semper nach dieser meisterlichen Definition fortfährt: „Aus ihr ließe sich dieser Stil in seinem Wesen konstruiren, aber es folgt keineswegs zugleich, daß alles, was noch aus ihm entwickelt und in die Erscheinungswelt gefördert werden kann, unbedingt zum Rococo gehören müsse“, so deutet er selbst darauf hin, daß zu der struktiven Idee des Stils noch die bestimmte Formensprache des ornamentalen Details hinzutreten muß, um das specifische Rococo zu charakterisiren.

Im Selbständigwerden des „Rahmenwerkes“ liegt schon ausgesprochen, daß eben nur innerhalb der Wand-Gliederung die traditionellen Elemente der Baukunst von den Rococo Formen ersetzt werden können, und daß dieser Stil mit den Bauformen des Aeußern im Grunde nur einen negativen Zusammenhang hat. Die oben angedeutete gleichzeitige Herrschaft dreier wesentlich verschiedener Richtungen im Barockstil kann durch eine Gruppe eigentlicher Rococo-Bauten kaum ergänzt werden. Von der Innendekoration ausgehend, bleibt das Rococo auch wesentlich auf diese beschränkt. Von den in Italien ausgebildeten und an den traditionellen „Ordnungen“ festhaltenden oder schon durch strengere klassicirende oder rationalistische Tendenzen beeinflußten hervorragenden Architekten der Zeit wird es überhaupt nicht förmlich anerkannt und gepflegt. Es sind die „Dekorateurs“, welche die neue Ausschmückung der Innenräume zunächst in den bereits fertigen Palästen und Wohnhäusern französischen oder italienischen Barockstils anbringen, an deren Grundrisse und räumliche Verhältnisse sich der veränderte Stil der Ornamentik ohne grellen Mißklang anschließt. Ja, man gewinnt den Eindruck, daß, wo das Rococo bis in die Bauformen des Aeußern vordringt, sich überall eine dilettantische Unsicherheit verräth, die mit der durchgehenden Meisterschaft in der Handhabung dieser Formen zur Innendekoration in auffallendem Widerspruch steht. Das Ornamentsystem war allerdings, nach Cochin's Ausdruck, sehr geeignet dazu: „rendre tous les hommes architectes à peu de frais“, insofern man die Glie-

derung des Bauwerkes im Aeußern nur weglaſſen durfte, um Wandflächen für das Flachrelief des Muſchelwerks zu gewinnen. Die äußerſte Nüchternheit im Aeußern geht denn auch in den meiſten Fällen mit der reichſten und koſtbarſten Innendekoration Hand in Hand, wo die Meiſter des Rococoſtils ſelbſt den Außenbau in die Hand nehmen. Die gekröpften, ſtark ausladenden Geſimſe, das ganze Pilaſter- und Säulenweſen des Barockſtiles hört auf; ganz glatte, geradlinige Bänder umziehen kaum ſichtbar ſtatt der kräftigen Sockel, der ſtark ſchattirenden Geſimſe den Bau. Die gleichzeitige Anwendung hoher Fenſter mit den immer größer werdenden, dünn in Blei gefaßten Scheiben, vor denen kein vorſpringender Giebel das geſuchte helle Licht wegnehmen durfte, beſchränkt die Wandflächen des Außenbaues auf ſchmale Streifen, und es gereicht wahrhaft zur Beruhigung des Auges, wenn ſolche kartenhausartige Wände der häufig iſolirt erbauten Gartenpavillons wenigſtens, in leiſer Schweifung und mit wiederholten ſtumpfwinklig verbrochenen Eckkanten aufgeführt, die relative Feſtigkeit von ſo aufgeſtellten Schirmwänden zu haben ſcheinen.

Dieſe Wahrnehmung, für die jede deutſche Reſidenzſtadt ein Paar Beiſpiele bietet, muß allen denen völlig entgangen ſein, die dem übertreibenden und überdieß von der Ornamentik des Innern redenden Cochin nachgeſchrieben haben: die Architektur des Rococo kenne keine geraden Linien. Schon für die Innendekoration iſt dieß nicht richtig, wie wir ſehen werden, im Aeußern aber kann man ſicher ſein, beim Durchwandern einer Straße des vorigen Jahrhunderts den Rococo-Schnörkel überall da über der Hausthür zu finden, wo im Gegenſatz zu den Volutengiebeln, den ſchwellenden Geſimſen, den ausſpringenden Erkern des Barockſtils die Linealſtreifen der wieder zu Liſenen gewordenen Wandfelder vom Erdgeſchoß bis zum Manſardendach hinauflaufen, und Rechtecke, flach wie Papptafeln, zwiſchen den verſchiedenen Geſchoſſen die einzige Gliederung bilden.

Doch wie geſagt: alle dieſe mit dem Rococo in urſächlichem Zuſammenhang ſtehenden Formen des Außenbaues können als negative Leiſtungen, als reine Abſchwächungen des nüchtern gewordenen Barockſtils betrachtet werden. Die poſitiven Geſtaltungen liegen auf demjenigen Gebiete, wo die „ſtruktiven Geſetze nicht mehr materiell, ſondern ſymboliſch erfüllt werden“ und die tektoniſche Formenſprache in das freie Spiel der Phantaſie auf der einen, in die bildliche Darſtellung der ſchmückenden Naturgeſtalten auf der andern Seite übergeht.

Semper hat in unmittelbarer Folge, aber nicht in ausdrücklichem Zuſammenhang, das charakteriſtiſche Rahmenwerk des Rococo und die Stuckbekleidung der Decken und Wände im Abſchnitt „Innerer Holzbau“ ſeines achten, die Tektonik (Zimmerei) techniſch-hiſtoriſch behandelnden Hauptſtückes erwähnt und die Plafonds der ſpäten Rococozeit als ſtiliſtiſche Meiſterſtücke bezeichnet. Er nennt den Uebergang des Tiſchlerrahmenwerks in den Steinſtil ausdrücklich die „an ſich betrachtet höchſt geniale Neuerung, von der die antike Bautradition nichts weiß, und die ſich vielleicht in einer minder ſpecifiſch dem Zeitalter ihrer Erfindung angehörigen Weiſe noch verwerthen läßt.“

Ich möchte, einer Autorität wie Semper gegenüber natürlich nur fragweiſe, die Anſicht ausſprechen, daß an jener Ausbildung des Rahmenwerkes überhaupt nicht ſowohl der Holz-Stil, als der Stuck-Stil den größten Antheil hat. Jenes ſo treffend bezeichnete „Auflöſen des Pegma's in flüſſig vegetabiliſche, der ſtrengen Regelmäßigkeit widerſtreitende Elemente“ hat Semper veranlaßt, an einer andern Stelle (II, 181) dem Porzellan einen bisher noch nicht genug beachteten Einfluß auf die Baugeſchichte des 18. Jahrhunderts, auf die „Geburt“ des Rococo im Beſondern zuzuweiſen. Chronologiſche Beweisſtücke laſſen ſich, wie wir ſehen werden, dieſer Annahme entgegenſtellen. Aber der Porzellanſtoff, deſſen eigenthümliche Natur ſich in der That den Rococoformen auf das Fügſamſte anſchmiegt, iſt nach meiner Ueberzeugung weſentlich in Folge der Verwandtſchaft mit den ſtruktiven und plaſtiſchen

Eigenſchaften des Stucks ein ſo überaus charakteriſtiſcher Träger und Repräſentant dieſes Stils geworden.

Aeußere und innere Gründe ſcheinen mir für meine Anſicht zu ſprechen. Erinnern wir uns nur der außerordentlichen Ausbildung der Stuckatur in der Innendekoration des geſammten Barockſtils, ſo begreifen wir leicht, wie dieſer leichtbewegliche, auf die empfindlichſte Fühlung und Uebereinſtimmung mit den Launen des Modegeſchmackes hingewieſene Zweig des Kunſtgewerbes ſich am leichteſten dazu hingab, für eine veränderte Strömung in den äſthetiſchen Anſchauungen der kunſtbefördernden Geſellſchaftskreiſe den neuen Ausdruck zu finden.

Wie immer bei weſentlich neuen Erſcheinungen in der Entwickelung der modernen Kunſt auf architektoniſchem und ornamentalem Gebiete kommen die Erfindungen begabter produktiver Talente zur Geltung und Ausbreitung, wenn ſie dem geheimnißvollen Zug, der die Schönheitsideen der „Geſellſchaft“ in ſo eigenthümlichen wechſelnden Richtungen ſich bewegen läßt, entgegenkommen. Die Ueberkraft der ſtruktiven Behandlung des italieniſchen Barockſtils, die vornehme Pracht der franzöſiſchen Dekoration werden der erſchlaffenden Generation der Regentſchaft in Frankreich, jener „lockeren“ Geſinnung und Denkweiſe, die Springer's hier ſo vollſtändig zutreffende Schilderung auf das Lebendigſte vor Augen ſtellt, zur Laſt und zum Ueberdruß geworden ſein. Geſtimmt und geneigt, etwas Neues zu ſehen, dabei geleitet von den mannigfaltigen äußeren ſozialen Bedürfniſſen, welche der Ausbildung der Kleinkunſt günſtig waren, äſthetiſch nach der Seite der Eleganz und der Vorliebe für das Zierlichere und Spielende geleitet, ſcheint die tonangebende Geſellſchaft der franzöſiſchen Hauptſtadt der günſtigſte Boden geweſen zu ſein, in welchem die eigenartige Triebkraft der von künſtleriſcher Seite mit großem poſitivem Talent und lebhafter Einbildungskraft gezeitigten Gewächſe des Rococoſtils ihre raſche Entfaltung finden konnten.

Die eigentlichen Erfinder dürfen wir aber, den Thatſachen und den glaubhaften Berichten der Zeitgenoſſen entſprechend, in einzelnen namhaften Künſtlern, und zwar denjenigen Pariſer Dekorateurs ſuchen, welche die von dem einflußreichen Bérain unter Louis XIV. eingenommene Stelle des „Architecte des menus plaisirs“ inne hatten oder in ähnlichem Anſehen bei der vornehmen Welt ſtanden. Wie ſie Cochin nennt: Oppenord, Meiſſonier und der „große unbekannte Bildhauer“, der „Heros“ des neuen Stils, jedenfalls Jean Baptiſte Leroux, der Erbauer des Hotel de Villars († 1745), ſind die drei Repräſentanten des werdenden und ausgebildeten Rococo-Stils der Stuck-Dekoration, der die Mehrzahl ihrer zahlreichen in eigenen und fremden Nachbildungen und Nachdrucken verbreiteten Entwürfe gewidmet ſind.

Schon bei Bérain, dem Meiſter der „Grotesken“-Ornamentik des Barockſtils, erkennt man die Rückſicht auf die ſtiliſtiſchen Bedingungen der überaus in Anſpruch genommenen Stuckatur: das Freihandmodelliren, die Verwendung von Hohlformen zum Aufdrücken der Ornamente auf dem friſchen Kalkſtuck, der Profilſchablone (Leier) zum Ziehen der geradlinigen und in regelmäßigen Kurven laufenden Profil-Leiſten. Man braucht ſich dieſe eigenthümliche Kombination von Bandwerk mit Rollen und angeſetzten Akanthus-Ausläufern, ſich kreuzenden Rankenſtücken mit angeſetzten Flügeln u. ſ. w. nur etwas in's Schwanken gerathend zu denken, um die Hauptlinien für das Schnörkel- und das „allerliebſte Muſchelwerk, ohne welches itzo kein Zierrath förmlich werden kann“ (Winckelmann 1754) als vorhanden zu erkennen. In der Weiſe aber, wie dieſes „Muſchelwerk“ ſich im Detail mit der wunderlichſten Bizarrerie und Konſequenz zugleich ausbildet, erkennt man den für die Wirkung in Stuck erfindenden Dekorateur. Die bis dahin immer entweder ſtruktiven oder bildlichen Motive des Ornaments, Bänder, Stäbe, Rollen auf der einen, Blätter, Blumen und ſonſtige Naturmotive auf der andern Seite, verſchmelzen in ein neues „ornamentales Gewächs“,

welches von ſeinem Stoffe, dem plaſtiſch-duktilen, breiartigen und erhärtenden Stoff, die Textur der im Wachsthum erhärtenden Muſchelſchale, vom Ornament des Barockſtils die Verſchränkung der einzelnen Stücke zuſammengehöriger Verzierungen annimmt. Die Spiral-Bandrolle mit der in entgegengeſetzter Bewegung anwachſenden Ranke wird zum abgeſtumpften gebogenen Endknopf eines geſchwungenen Rundſtabes, deſſen Profil nach einer Seite der ganzen Länge nach in eine concave, gerippte Schale oder Rinde auswächſt, die theils wie Stachelmuſcheln in ſpitze Zacken und Fledermausflügel-artige Konturen, meiſt mit länglich ovalen Löchern zwiſchen den Rippen oder Nerven, ausläuft, theils akanthusartig ausgezackt und umgeſchlagen wird, theils in einem dem geſchweiften „Außen- oder Innen-Grat" annähernd parallelen ſchwächeren Wulſt ſich umwickelt. Ganz ſo, wie im Stuck (oder der Porzellanmaſſe) ein weiches Stück an das andere angeklebt feſthält, reiht ſich ein gebogenes Stück an das andere, und ſo bilden die Hauptlinien, ſobald die gegebenen geraden Rahmenſtücke verlaſſen werden, unaufhörlich jene „Contours à l'S", in denen namentlich Meiſſonier ſeine „Stärke" ſuchte. Beinah von ſelber führt dieſe Bildung zum Verlaſſen der Symmetrie. Es wäre wunderlich, wenn ein ſolches Gewächs rechts und links ganz gleiche Schnörkel und Ranken treiben ſollte; man weicht alſo, ſchon wegen der ∞ förmigen Verbindung der beiden Mittel-Rankenſtücke von der ſtrengen Symmetrie ab. Bei den älteren Meiſtern und bei den geſchmackvollen Dekorateurs überhaupt nur in den Linien, nicht in den Maſſen des Ornaments, dem ſchon die langen geradlinigen Seitenſtreifen aller Rahmen und Füllungen einen architektoniſchen Halt geben. Die als „Motive" gezeichneten einzelnen Cartouchen werden dann immer ſchiefer und unſymmetriſcher, und die deutſchen Nachahmer bringen es zu den ungeheuerlichen Ausgeburten, die z. B. in Nilſon's Kupferſtichen erſchrecken.

Stuckornament aus dem Kurländiſchen Palais in Dresden.

Bei einiger Aufmerkſamkeit lernt man die Arten und Species des Rococo-Ornamentes bald unterſcheiden: das flach-ſpitzblättrige, das muſchel-gerundete mit unterſchnittenen Hoch-Rippen, das Akanthus-artige u. ſ. w. Man erkennt den großen Abſtand zwiſchen den meiſterhaften phantaſiereichen Arbeiten vom ſchwungvollſten Stuck-Stil im Schloß zu Bruchſal (in ausgezeichneten Photographien von S. M. Eckert, Verlag von Baſſermann in Heidelberg, publicirt), denen ich nur die ebenfalls ganz brillanten und elegant-geſchmackvollen Ornamente in Wilhelmsthal bei Kaſſel (Holzſchnitzerei, photographirt von Reinecke, Verlag von Kay in Kaſſel) an die Seite zu ſtellen weiß, und den unruhigen, ſtachlichen, zerriſſenen Diſtelblättern, an denen die Rococo-Architekten des bayeriſchen Hofes, die Cuvillier's Vater und Sohn, zu erkennen ſind, oder den zackig-kleinlichen ſchwungloſen Tropfſteinfranſen, welche Hoppenhaupt für die Bauten von Knobelsdorff's in Charlottenburg ausführte. Man erkennt zugleich die außerordentliche Schwierigkeit, derartiges Ornament, das die Stuckateure jener Zeit nach leichten Skizzen und aus dem Kopfe mit unglaublicher Sicherheit (natürlich manchmal auch ſehr ſchlecht) an die Wand modellirten, heutzutage nachahmen zu wollen. Es iſt mir aufgefallen, daß die moderne Nachahmung des Rococo, welche ſchon 1840 von Nagler (Artikel Meiſſonier) als Abweg der Kunſtinduſtrie erwähnt wird, ſich faſt nie an das Muſchelwerk gewagt hat, es ſind gewöhnlich nur die geſchweiften Möbelbeine, welche dieſem Stil angehören, während das Detail dem Barockſtil nachgebildet iſt.

Ich weiß nicht, ob Deſtailleur (Notes sur quelques artistes français, 1863) Recht hat, welcher bereits am Hotel de Toulouſe zu Paris (1713—19) von Robert de Cotte, dem Schwager Manſart's, ein „mélange du nouveau stile destiné à prendre le nom de

Louis XV^te^ findet. Völlig ausgebildet iſt in Oppenord's zur Zeit der Regentſchaft (1715 — 22) erſchienenen Werken das Muſchelwerk noch nicht. Es ſind die neuen dünnen, ſchlanken und ſchwanken zerpflückten Verhältniſſe und Gruppirungen, aber alles iſt ſymmetriſch, und es ſind weſentlich die neu verwendeten Details des Barockſtils. Dagegen bezeichnen Meiſſonier's berüchtigte und viel nachgebildete Werke die „Reife" des neuen Bildungsprincips, das ſchon 1723 in Entwürfen für getriebene Silberarbeiten den Stuck-Muſchel-Charakter und das Unſymmetriſche völlig ausgebildet zeigt. In zahlreichen Motiven für Stuck-Ornamente gab er eine förmliche Grammatik des Muſchelwerkes. Die Mehrzahl ſeiner meiſt von Huquier brillant geſtochenen und in deutſchen Nachſtichen verbreiteten Entwürfe ſind aber Zeichnungen für Geräthe in Metall. Das „Grand surtout de table pour le Millord Kinston" von 1735 iſt wohl eines der einflußreichſten Vorbilder für die Entwicklung des Porzellanſtils geweſen, dem dieſe Entwürfe ebenſogut angehören können.

Aus dieſen Daten ergiebt ſich, daß Semper's Ausſpruch über die Entſtehung des Rococo in Dresden, und ſpeciell aus den Formen des Meißner Porzellans, den Thatſachen nicht entſpricht. Er ſagt (II, 181) im Anſchluß an die Schilderung der Höroldt-Kändler'ſchen Richtung der Meißner Porzellan-Plaſtik: „Die Geſchichte dieſes Porzellans iſt mit der Baugeſchichte des 18. Jahrhunderts eng verwachſen, worauf noch keineswegs genügend geachtet worden iſt: — Das eigentliche Rococo ward geboren, nicht in Paris oder Verſailles, ſondern in Dresden, dem Urſitze alles Zopfes. Dort ward es unter dem allgemeinen Einfluß der Sitten der Zeit, aber auch unter dem ſpeciellen der Porzellanfabrik, die ungeheuer en vogue war, an dem üppigen Hofe Auguſt's des Starken und ſeines Nachfolgers gezogen und gepflegt, von dort her durch eine ſächſiſche Prinzeſſin und deren Porzellangeräth nach Verſailles verpflanzt, wo es ſeiner höchſten Kultur entgegenreifte."

Leider ſind die älteſten Arbeiten der Meißner Porzellanfabrik nicht auf das Jahr genau zu beſtimmen, und ich weiß nicht, ob etwa ſchon vor Kändler's Anſtellung (1731) einzelne Rococo-Arbeiten neben der überwiegenden Maſſe der japaneſiſchen und chineſiſchen Nachbildungen modellirt worden ſind. Die handſchriftliche ausführliche Geſchichte der Porzellan-Manufaktur von J. G. Kühn (1827) ſagt nur, daß in der II. Periode 1719—56 „nächſt dem indianiſchen der ſogenannte altfranzöſiſche Geſchmack" geherrſcht habe. Die „ſächſiſche Prinzeſſin", Maria Joſepha, deren Porzellan dieſen Stil nach Frankreich gebracht haben ſoll, heirathete den Dauphin (Vater Louis XVI.) im Jahre 1747; ſeinen berühmten Spiegelrahmen brachte Kändler aber erſt 1750 nach Verſailles, zu einer Zeit, wo das Rococo bereits dem Falle nahe war; ſchon 1754 beklagen die ironiſchen Vertheidiger bei Cochin ſeine Verdrängung von den königlichen Bauten: „Tout ce qui s'y fait sent la vieille architecture."

Mag indeſſen das Porzellan mit der Entſtehung des Rococoſtils weniger verknüpft ſein, als die ſtiliſtiſchen Einflüſſe der Stuckatur, ſo hat doch allerdings das Rococo in ornamentalen und figürlichen Arbeiten der Porzellan-Plaſtik, namentlich in letzteren, ſeinen vollen und charakteriſtiſchen Ausdruck gefunden. „In dieſer niedlichen, unnachahmlich gebliebenen Welt (deren goldene Zeit ebenfalls mit dem ſiebenjährigen Kriege zu Ende ging), ſagt Juſti, dieſem wahren Pantheon des Rococozeitalters, haben wir das einheimiſche Gewächs, zu dem ſich die exotiſche Kunſtpflanze acclimatiſirte. Für dieſe artigen, munteren, graziöſen, phantaſtiſchen, gepuderten Leutchen, deren Gang ein Tanz iſt, war die menſchliche Größe offenbar viel zu plump; der weiße Marmor war nichts für ſie, wohl aber die vornehm blaſſen, geſchmackvoll harmoniſchen Farben dieſer feinen Erde mit ihrer ſchimmernden, durchſcheinenden Oberfläche."

Das Porzellan-Kolorit halte ich in der That für den ſtiliſtiſch wichtigſten Einfluß,

Fig. 1. Skull of Pithecanthropus erectus.

Fig. 2. Skull of Sinanthropus pekinensis.

Fig. 3. Skull of Homo neanderthalensis.

Fig. 4. Skull of Homo sapiens.

Fig. 5. Skull of Homo sapiens.

Fig. 6. Skull of Homo sapiens.

Fig. 7. Skull of Homo sapiens.

Fig. 8. Skull of Homo sapiens.

Fig. 9. Skull of Homo sapiens.

Fig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Stil thätige Tiſchlerarbeit mit ihren Bilderrahmen und Möbeln an, bekanntlich nach dem Porzellan die populärſten und beliebteſten Denkmäler und Vorbilder des Rococoſtils. Die techniſche Vollendung der Arbeit, die abſolute Angemeſſenheit für die Zwecke und die geniale Accomodirung an die Natur des Stoffes ſind hier ſo viel vorwiegend günſtige Eigenſchaften, daß bereits vor dem Eintreten einer objektiven Würdigung des Rococoſtils die einfache Vergleichung mit den modernen Arbeiten vor der Wiederbelebung der Renaiſſance die unleugbaren Vorzüge der Rococo-Arbeiten zur Erkenntniß gebracht hatte. Unſere Abbildungen geben einen Spiegeltiſch aus dem Kurländiſchen Palais in Dresden, deſſen prachtvolle große Galerie mit Spiegeln und fürſtlichen Porträts, in Weiß und Gold, unter Auguſt III.

Spiegeltiſch aus dem Kurländiſchen Palais zu Dresden.

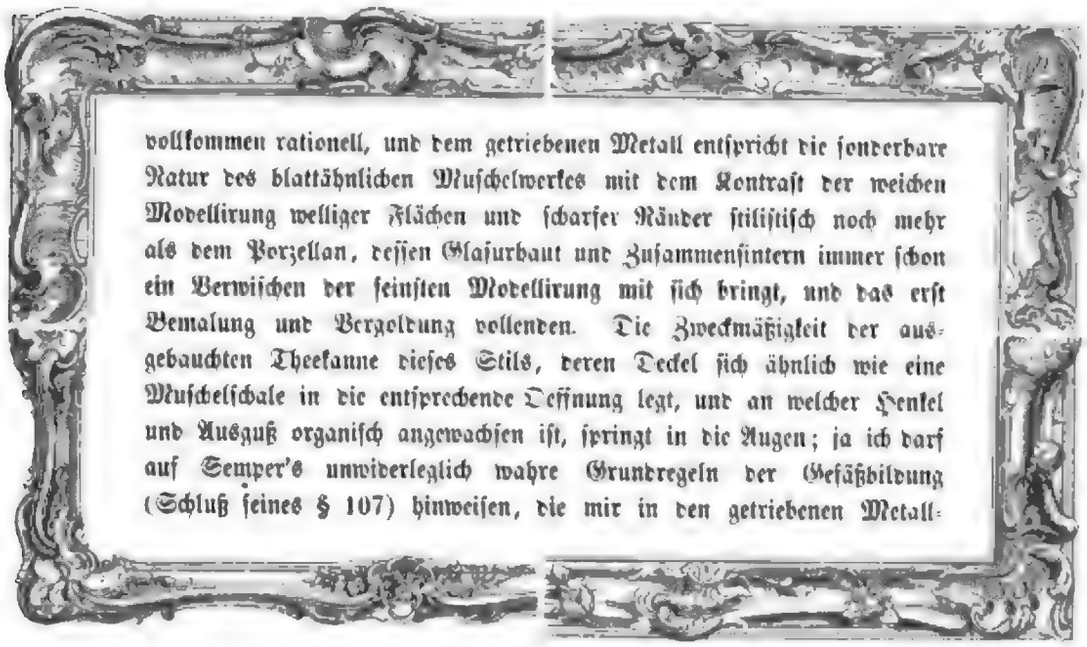
dekorirt wurde, und einer Anzahl der holzgeſchnitzten Rahmen der Dresdener Gemälde-Galerie, welche der Hofbildhauer Joſeph Deibel ſeit 1744 ausführte, und deren Eleganz nicht wenig dazu beigetragen haben muß, die Dekoration des großen „in ſich ſelbſt wiederkehrenden Saals“ im alten Galeriegebäude zu heben, den Goethe als Jüngling noch in ſeinem urſprünglichen Glanze ſah.

Bei den ſtark geſchweiften Beinen des vergoldeten Tiſches wird man die Empfindung nicht unterdrücken können, daß die Verzierung ſich über die ſtruktiven Forderungen des Materials hinweggeſetzt hat, denn irgendwo muß der Gang der Holzfaſer, die man damals noch nicht wie jetzt in jede Kurve zu biegen verſtand, die ſtarke Krümmung des Beins durchſchneiden, das ja überhaupt mehr ſcheinbar als wirklich zum Tragen beſtimmt iſt. An den einfachen Rococo-Möbeln aber, namentlich den mit Recht ſo genannten „Kommoden“ und den bequemen

Stühlen, nicht minder an den Kutſchen und Portechaiſen dürften die techniſchen und ſtiliſtiſchen Eigenſchaften das unbeſchränkte Lob verdienen, welches ihnen nach dem Umſchlag in den klaſſiſchen Zopf wieder zu Theil geworden iſt.

In dem Einhalten und Ueberſchreiten der ſtiliſtiſchen Bedingungen des Stoffes liegt auch bei den Metallarbeiten des Rococoſtils das Gelingen oder Mißglücken ſeiner häufig ſehr talentvollen Verſuche.

Die Eigenthümlichkeit der geſammten „Goldſchmiedekunſt aus der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts“, welche Springer in willkürlichem Spiel mit dem Material und gänzlichem Vergeſſen der Zweckmäßigkeit erblickt, iſt in dieſer allgemeinen Ausdehnung nicht vorhanden. Dem Weſen des Stils entſprechend, welchen Meiſſonier wohl zuerſt in die Gefäß- und Geräth-Arbeit (Orfèvrerie) eingeführt hat, (während derſelbe in der Schmuck-Arbeit (Bijouterie) meines Wiſſens überhaupt nie eigentlich Mode wurde), ſind alle den keramiſchen Formen verwandten, „ſchalenartigen“ Gefäße in techniſcher Beziehung



vollkommen rationell, und dem getriebenen Metall entſpricht die ſonderbare Natur des blattähnlichen Muſchelwerkes mit dem Kontraſt der weichen Modellirung welliger Flächen und ſcharfer Ränder ſtiliſtiſch noch mehr als dem Porzellan, deſſen Glaſurbaut und Zuſammenſintern immer ſchon ein Verwiſchen der feinſten Modellirung mit ſich bringt, und das erſt Bemalung und Vergoldung vollenden. Die Zweckmäßigkeit der ausgebauchten Theekanne dieſes Stils, deren Deckel ſich ähnlich wie eine Muſchelſchale in die entſprechende Oeffnung legt, und an welcher Henkel und Ausguß organiſch angewachſen iſt, ſpringt in die Augen; ja ich darf auf Semper's unwiderleglich wahre Grundregeln der Gefäßbildung (Schluß ſeines § 107) hinweiſen, die mir in den getriebenen Metall-

Bilderrahmen aus der Dresdener Galerie, von Joſeph Deibel.

geräthen des Rococo ebenſo wie im Porzellan dieſes Stils faſt durchgehends mit Glück befolgt ſcheinen.

Ganz anders ſtellt ſich das Rococo natürlich gegenüber den tektoniſchen Aufgaben der Metallarbeit. Den äſthetiſchen Anforderungen an ſelbſtändige, trägerartige Gebilde, wie Leuchter und Kandelaber, widerſpricht das Zuſammenlöthen derſelben aus geſchwungenen Ranken- und Schnörkelſtücken, ebenſo widerſinnig wirkt die Benutzung eines umgebogenen Ausläufers als Fuß; dagegen für ſpielende Ausfüllung ſchmiedeeiſerner Gitter eignet ſich nichts beſſer als die von ſelbſt beim Hämmern entſtehenden Kurven, die glühend aneinandergeſchweißten Anſätze des Rococo-Rankenwerks, und bevor wir Cochin's „Supplication aux orfèvres“ einfach unterſchreiben und als Proteſt des geſunden Menſchenverſtandes betrachten, wollen wir unterſcheiden, daß der freiſtehende ſtruktive Schörkel allerdings ein Produkt dekorativer Willkür, ſeine Anwendung im Flachrelief aber keineswegs ohne Weiteres zu verwerfen iſt.

Ich kann in Uebereinſtimmung mit Semper (II, 549) nur hinzufügen, daß das Metallbeſchläge an den berühmten Suhler Büchſen von Meiſter Weiß das ſchönſte Rococo-Ornament

bildet, welches den Grundformen des geschweiften Flintenschafts angepaßt, zugleich die technischen Anforderungen flachsten Anschmiegens an das polirte Holz vollkommen erfüllt.

Nach diesem Rückblick auf das vom Rococostil beeinflußte Gebiet des Kunstgewerbes bleibt noch die Frage zu erörtern: was von den Werken der Skulptur und Malerei aus stilistischen Gründen zum „Rococo im engeren Sinne" gezählt werden müsse. Bei der Baukunst konnte, wie wir sahen, von einer eigentlichen Rococo-Periode nicht die Rede sein, sondern es machten sich nur an einzelnen Werken die mit dem Grundprincip des Rococostils zusammenhängenden Erscheinungen in den Verhältnissen und der Gliederung des Außenbaues geltend. Aehnlich verhält es sich mit der Malerei und der Skulptur, nur daß hier die Individualität einzelner Künstler sich bestimmter und konsequenter für oder gegen den Anschluß an den Rococostil ausspricht. Bei dem überwiegenden Einfluß des italienischen Barockstils in der Skulptur scheinen mir auch die in Deutschland arbeitenden einflußreicheren Meister sämmtlich unter dem architektonischen Rhythmus dieses Stils zu stehen. Die dekorativen Skulpturen Mattielli's in Dresden, deren Schilderung wieder Justi auf das Glücklichste getroffen hat, harmoniren allerdings ebenso mit dem eleganten Barock der Katholischen Kirche als mit dem Rococo-Portal des nüchternen Brühlschen Palais. Mit dem Uebergang in's Kleinliche und Zierliche, mit dem Anlegen des modischen Kostüms werden die plastischen Gestalten desselben Stils allerdings ausgesprochenes Rococo, wie denn Mattielli's Einfluß auf Kändler deutlich fühlbar ist. Für die französische Plastik der Zeit fehlt mir die genügende Anschauung, um die Abgränzung zwischen den italienischen Einflüssen Bernini's und seiner Schule und einem einheimischen Zug zur schlankeren Eleganz anzudeuten. In der Malerei gehören die Meister der architektonischen Dekoration, namentlich der Deckenbilder, der „Grandes Machines", ob sie nun von Luca Giordano und Solimena oder aus der spätvenezianischen Schule oder aus der dekorativen Malerei französischer Hofkünstler entscheidende Einwirkungen empfingen, dem Barockstil an und haben weder mit der Blässe, noch der Schlankheit, noch dem graziösen Wesen des architektonischen Rococo Aehnlichkeit. Der „Contrapost", die Behandlung „a macchie", die „flammenden" Umrisse sind ebenso viel stilistische Eigenthümlichkeiten, welche dem Rococo fremd sind. Ich brauche nur Tiepolo's Deckenmalereien in Würzburg zu nennen, um dem Beschauer derselben anzudeuten, welche malerisch-derben, stark profilirten Architekturformen die harmonische Grundlage einer solchen farbenfrischen und üppigen Gestaltenwelt bilden müssen.

Auffallender Weise ist ein Maler, der vor der Ausbildung des architektonischen Rococo gestorben ist, der charakteristischste Künstler dieses Stils gewesen; Watteau, der nach etwa zehnjähriger gereifter Kunstthätigkeit 1721 starb, hat in seinen Typen, seinem Kolorit, namentlich aber in seinen dekorativen Kompositionen, „Grotesken" mit Figuren, zwar nicht die Ornamentformen, aber die stilistischen Grundzüge des Rococo in unverkennbarer Eigenthümlichkeit vorgebildet. Bei ihm ist die gesuchte Einfachheit, das Schlanke, Graziöse, Spielende, Elegante der vorherrschende Zug der künstlerischen Phantasie. Ich halte Springer's Bemerkung für richtig, daß Watteau's Kolorit nicht ohne den Einfluß von Rubens sich ausgebildet hat; der „Prometheus des Kolorits" hatte neben seiner vollkräftig leuchtenden auch eine schimmernde und spielende Palette von Tönen, von der er in seinen Skizzen oder auch in den Hintergründen und Nebensachen Gebrauch machte. Unmöglich aber ist mir's, deshalb mit Springer in Rubens schon Erinnerung an das Rococo, in ihm schon die dem Rococozeitalter eigene Verkörperung des Zierlichen und Sinnlichen zu finden. Watteau hat die farbenreizenden Kontraste flandrischer Bilder in ein so lichtes, feingestimmtes Aquarellkolorit übersetzt, die überquellende oder mindestens dem kräftigsten Naturleben entstammende Sinnlichkeit jener Schule in so konventionell-galante Komödienscenen

verwandelt, ſeine Geberden ſo innerhalb des eleganten Tanzmeiſterbenehmens gehalten, daß ich alles, was in ihm thatſächlich ſtiliſtiſche Eigenſchaften des Rococo ſind, als neue und originale Erſcheinungen des maleriſchen Gebietes bezeichnen muß.

Es verſteht ſich, daß bei den zahlreichen Nachfolgern, welche, wie er, Scenen der italieniſchen Komödie oder des täglichen Lebens aus dem Bereiche der guten Geſellſchaft ſchilderten, nicht das Theater- oder Modekoſtüm, ſondern die ſtiliſtiſchen Eigenſchaften die Verwandtſchaft mit dem Rococo bedingen. Sehr bald bewegen ſich dieſe Genremaler weſentlich unter holländiſchem Einfluß, und in Chardin und Greuze iſt bekanntlich eine ſtiliſtiſch vom Rococo völlig emancipirte, neue Naturauffaſſung in die Kunſt eingetreten.

Wie Watteau ein Vorläufer, ſo iſt Boucher ein ſtiliſtiſcher Nachzügler des Rococo. Seine Hauptthätigkeit fällt bereits unter die Herrſchaft des architektoniſchen Zopfes, und er wird mit ſeinen Mythologieen den Beſtellern ebenſo willkommen geweſen ſein, wie der Dekorateur mit den neuen antikiſirenden Details. Seine Typen haben nicht gerade eine unmittelbare Verwandtſchaft zur Formenſprache des Rococo, ſie ſind in ihrer ewigen Rundlichkeit, in der ihm unſer Oeſer nacheiferte, Produkte eines routinirten Manierismus, der im Grunde mehr mit den letzten Ausläufen der italieniſchen „Maler der Grazien“ zuſammenhängt. Aber ſein Kolorit überträgt die Farbenbläſſe des Rococo und ſeine angehauchten Töne in die Malerei, und harmoniſch würden ſeine Superporten die Dekoration eines Rococo-Boudoirs allerdings vervollſtändigen. Nur darf man aus dieſer inneren Verwandtſchaft nicht rückwärts ſchließend dem architektoniſchen Rococo in tugendhafter Entrüſtung Boucher's Unnatur, Lüſternheit und falſche Grazie als künſtleriſche Grundzüge des ganzen Stils zum Vorwurf machen.

Ebenſo iſt bei den Paſtellmalern, von der venezianiſchen Roſalba Carriera bis zum franzöſiſchen Latour, die farbige Stimmung und die lächelnde Grazie doch nur eine äußerliche Aehnlichkeit mit dem formenreichen Rococo, mit welchem ſich dieſe Maler in ihrer Kunſtweiſe ſonſt kaum berühren.

Dieſe äußerliche Aehnlichkeit kann man in der ganzen Gruppe des Laireſſe und ſeiner Nachfolger wahrnehmen, die jedoch in ihren antikiſirenden Beſtrebungen vor und während der Herrſchaft des Rococo bereits die ſtiliſtiſchen Eigenthümlichkeiten des Zopfes erkennen laſſen, dafern ſie überhaupt architektoniſch dekorativen Aufgaben nahe treten.

Ich beſchränke mich zur Charakteriſtik dieſer letzteren Phaſe der Kunſtentwickelung des vorreformatoriſchen 18. Jahrhunderts auf einige Andeutungen, welche entſprechend der unendlich geringeren künſtleriſchen Bedeutung dieſer Periode im Gegenſatz zu den beiden vorangegangenen Stufen der ausklingenden Kunſt der Renaiſſance ſehr kurz ſein dürfen.

Neben der ganz allgemein gehaltenen, nur das „Veraltete“ bezeichnenden Anwendung des Begriffes „Zopf“ auf die bildende Kunſt, finde ich in der neueren deutſchen Kunſtliteratur drei beſtimmte Hindeutungen auf ſeine künſtleriſchen Eigenthümlichkeiten: von Herman Grimm (Neue Eſſays, Carſtens; 1866), von Springer (a. a. O.) und von Hettner (Geſch. d. deutſchen Literatur d. 18. Jahrh. III. 2. Abth. 1870). Der Erſtere bezeichnet als Eigenthümlichkeit des Zopfes, dem Carſtens und ſeine Schule ein Ende machte, zugleich die noch bedeutende, namentlich koloriſtiſche Technik des vorigen Jahrhunderts und völligen Mangel an Freiheitsgefühl, Inhaltsloſigkeit der Kompoſitionen und Deficit am Charakter, alſo wohl einen allgemeinen Zug, der für unſeren ſtiliſtiſchen Zopfbegriff ebenſo gelten ſoll wie für das Rococo- und den Barockſtil. Auch Hettner ſcheint unter der „unkünſtleriſchen Manierirtheit des herrſchenden Zopfſtils“, von welcher ſich die Mengs'ſche Schule entfernte, den allgemeinen vorreformatoriſchen Zuſtand des 18. Jahrhunderts zu verſtehen, da er bereits mit Schlüter's Tode die Herrſchaft des „franzöſiſchen Zopfſtils“ entſchieden ſein läßt, während er mit „Rococo“, in welchem er auffälliger Weiſe „keine Be-

ziehung von Kunſt und Handwerk" erblickt, den Stil der katholiſchen Kirche Chiaveri's bezeichnet. Der treffende Vergleich Klopſtock's jedoch mit den gleichzeitigen Malern, „die kalte, individualitätsloſe und doch ſüßliche, verſchwimmende Manier, welche die gleichzeitigen Maler, ſelbſt die beſten, ſo zopfig und wirkungslos machte", die Betonung des Zopfigen in der Beurtheilung Chodowiecki's deuten auf eine beſtimmtere Beſchränkung dieſes Stilbegriffs, welche mit der von Springer weſentlich übereinſtimmen dürfte. Dieſer bezeichnet beſtimmt den klaſſiſchen Zopf als die Ablöſung des Rococo, welche nicht erſt am Ende des Jahrhunderts ſtattfand, ſondern ſchon um die Mitte deſſelben eingeleitet wurde. Er weiſt zutreffend auf die Koalition des preußiſchen Militairſtaats im ſoldatiſch zugeſchnittenen Frack und dem ſteifen Zopf mit dem Naturalismus der Encyklopädiſten, dem Enthuſiasmus für das Chineſenthum und der Begeiſterung für die Antike hin, welche beinahe gleich großen Antheil an der Umwandlung der äſthetiſchen Kultur beſitzen.

Die direkteſte ſtiliſtiſche Einwirkung möchte ich, ohne die Bedeutung der anderen Einflüſſe zu unterſchätzen, der antikiſirenden Liebhaberei zuſchreiben, welche in gleicher Stärke durch die antiquariſchen Neigungen des künſtleriſchen und gelehrten Italiens wie durch die Entdeckung von Herkulaneum und Pompeji Anregung empfing, längſt bevor das begeiſternde Wort Winckelmann's die erſten fruchtbringenden Keime der wirklichen Erneuerung antiker Kunſt ausſtreute.

Piraneſi's Publikationen antiker Architektur und Ornamentik erſchienen ſeit 1740; die Kupferwerke über Herkulaneum und Pompeji ſeit 1750; ſchon 1722 dedicirte Filippo Juvara dem damaligen Kurprinzen von Sachſen eine „Prospettiva ideale", die ganz im Geiſte der Piraneſi's gehalten iſt. Nach Cochin's oben erwähnter Aeußerung war der antikiſirende Geſchmack ſchon 1754 am franzöſiſchen Hofe maßgebend; völlig antiquariſch iſt bereits im Jahre 1756 das ganze Requiſitenweſen auf der Dresdner Hofbühne, da „der ſchöne, ja der ſchönſte Belli" — allerdings gepudert und in einem Reifrockſchurz von unglaublichem Umfang — in der Oper Olimpiade auftrat. 1755 begann Soufflot das Pantheon, und dieß Alles deutet darauf hin, daß Cochin's Angriff gegen einen ſchon auf dem Rückzuge begriffenen Gegner gerichtet war.

Den Erſatz des Muſchelwerks bildete, wie geſagt, kein neues Princip der Struktur, ſondern die ſchmückende Verwendung des antiken Details; die zarten Farbentöne mit Vergoldung haben ſich wohl an dieſen eine Zeitlang erhalten, ehe die „Weißheit" des ſtrengen Klaſſicismus auch den letzten farbigen Hauch von dem glatten Stuck und Oelanſtrich abwiſchte. Nach von Racknitz (Darſtellung der Geſchichte des Geſchmacks, 1796) hätte in Deutſchland ſeit 1765 der „neue antike Geſchmack" geherrſcht, den ſeit 1785 der „Geſchmack an Arabesken" verdrängte. Der erſtere iſt in allen architektoniſchen Aufgaben, namentlich in den antikiſirenden Tempeln und Monumenten der engliſchen Gärten ſehr unglücklich. Die Neufforge, Delafoſſe und Delalonde in Frankreich, deren Erfindungen ſich nun ebenſo verbreiteten, wie die ihrer Rococo-Vorgänger, unter den Deutſchen der vielgeſchäftige Oeſer, ſind die Hauptmeiſter der dünnen Guirlanden an Mäanderſtücken, der ovalen Medaillons an abgebrochenen, canellirten Säulen, der Tropfen und Triglyphen an obeliskartigen Oefen mit einer umflorten Vaſe. Die horribel geſchmackloſe „Masquerade à la grecque" von Petitot (1771): dekorative Figuren in griechiſche Bautheile gekleidet, ſieht wie eine Ironie auf den neuen Stil aus, iſt aber wohl ein vermeintlicher guter Einfall, der den gänzlichen Verluſt ächten Humors in der Dekoration verräth. Die graziöſere Wendung zum eigentlichen Louis XVI. bezeichnen um 1775 die antikiſirenden Arabesken Salembier's und die jetzt wieder ſo ſehr modern gewordenen eleganten Bronze-Möbelbeſchläge von Gauthier, deren Semper auf das Anerkennendſte gedenkt. Die Innendekoration des Petit Trianon (1776) und gleichzeitiger Palaſtbauten, neuerlich in der bisher nur in Frankreich ausführbaren

koſtbaren und ſtilgetreuen Kupferſtichpublikation: L'architecture de Louis XVI. herausgegeben, bilden die beſten Leiſtungen dieſer Richtung, deren äſthetiſche Reize gegenüber dem Klaſſicismus der Revolution und des Empire noch immer von anziehender Wirkung ſind.

In Deutſchland waren die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts zu ſehr ohne Kunſtbedürfniß, um irgend welche beachtenswerthe Werke des ſpäteren Zopfſtils entſtehen zu laſſen.

— — „Denn Alles ſoll anders ſein und geſchmackvoll,
Wie ſie's heißen und weiß die Latten und hölzernen Bänke.
Alles iſt einfach und glatt, nicht Schnitzwerk oder Vergoldung
Will man mehr, und es koſtet das fremde Holz nun am meiſten."

Georg Forſter giebt von dem traurigen Zuſtande der bildenden Kunſt in Deutſchland ein trübes Bild, als ihm 1790 die geſchmackvolle Innendekoration des prinzlichen Palais in Schoonebeeck mit den „neu antiken palmyreniſchen Verzierungen" wie ein Kontraſt zu den heimiſchen Zuſtänden auffällt. In Dresden machte ein von Chriſt. Franz Weinlig „im Geſchmack der von Vitruv beſchriebenen Kyzikeniſchen Säle, nach Herkulaneum und Raffael's Loggien" gemalter Concertſaal im Anfang der achtziger Jahre Aufſehen, der, nach anderen gleichzeitigen Werken zu ſchließen, ungefähr ſo kyzikeniſch geweſen ſein wird, wie die bekannten Spitzbogen-Gartenhäuschen derſelben Epoche gothiſch. Charakteriſtiſch iſt auch, wie der liebenswürdige Nachfolger der beſten niederländiſchen und franzöſiſchen Naturaliſten, Chodowiecki, in allen Verſuchen zum Idealiſiren und in allem dekorativen Beiwerk rettungslos dem ſchlimmſten Zopfſtil verfällt.

Gleichſam als hätte die geiſtige Kraft der Nation nicht vermocht, neben der Generation unſerer großen Dichter und Denker auch nur einigermaßen ebenbürtige Meiſter der bildenden Kunſt auszurüſten, trägt die ganze künſtleriſche Produktion vor dem Auftreten Carſtens', ſoweit von Stil dabei die Rede ſein kann, ein ſolches Gepräge des Unzulänglichen, daß die charakteriſtiſche Bezeichnung des „Zopfſtils" wohl für immer den noch lange tadelnden Beigeſchmack tragen wird, welchen „Barock" und „Rococo" gegen die Bedeutung objectiver Stilbezeichnungen zu vertauſchen im Begriffe ſind. Als kunſthiſtoriſchen Ausdruck den „Zopf im engeren Sinne" feſtzuhalten iſt aber gegenwärtig bereits an der Zeit, und es würde mir ein höchſt nützlicher Erfolg dieſer Zeilen ſcheinen, wenn die geehrten Mitarbeiter dieſer Blätter ſich zur konſequenten Anwendung der drei vielverwechſelten Ausdrücke entſchließen ſollten.

Mlle Marie de Vallon
Cliché Nadar

Mlle Marie de Vallon, qui vient de mourir à Paris, était la fille d'un ancien député de la Seine-Inférieure, qui fut, sous le Second Empire, préfet de la Haute-Garonne et de la Seine-Inférieure. Elle était née à Rouen, le 15 août 1844. Elle avait épousé, en 1866, M. Jules Simon, qui devint président du Conseil des ministres, sous la présidence de Mac-Mahon, et qui fut, pendant plusieurs années, ambassadeur de France à Berlin. Elle était veuve depuis 1896. Elle a publié, sous le pseudonyme de Marie Dronsart, plusieurs romans, dont le plus connu est *Le Mariage de Gilberte*, et un volume de souvenirs, *Mon Mari et moi*.

Kandidaten des Ruhmes einen Thron zu errichten, denn Niemand bürgt uns dafür, daß nicht schon daß nächste Jahrhundert den von uns für alle Zeiten ausgestellten Adelsbrief lächelnd in Stücke reißt.

An Beispielen der Wandelbarkeit künstlerischen Ruhmes fehlt es wahrhaftig in keiner Periode, und je näher dieselben der unsrigen kommen, um so überraschender stellen sich uns in ihrer Veränderlichkeit die Chancen der Werthbestimmung einzelner Künstler und Kunstwerke dar.

Wer erwärmt sich heute noch in demselben Maaße an den Gebilden von David, Angelika Kaufmann, Raphael Mengs und anderen, deren Größe zu ihrer Zeit unbedingt anerkannt war und unter den ersten Geistern der Epoche aufrichtige Bewunderer zählte? Was sollen wir somit halten von dem Urtheil der Zeitgenossen über zeitgenössische Künstler und Kunstgebilde! Ist unserem Lobe oder Tadel die Zustimmung der Zukunft gewiß? Heute sehen wir geringschätzig herab auf diejenigen, denen wir gestern noch Kränze gewunden. Es scheint außer Zweifel, daß entweder ihr Piedestal auf abschüssigem Grunde geruht, oder daß unser Standpunkt über Nacht ein höherer geworden. Vielleicht hat sich dies Verhältniß gleichzeitig und beiderseits geändert.

Dies gilt wohl im Bereiche der gesammten Geistesthätigkeit; und läßt uns ein Sainte Beuve in seinen Porträts die Zeitgenossen mit jeder Ausgabe in anderem Lichte erscheinen, so ist dies im engen Rahmen eines Menschenalters das Spiegelbild des Prozesses, der sich durch Generationen hindurch im Leben der Völker im Großen vollzieht. In unseren Tagen ist das Tempo dieses Prozesses ein sehr rasches geworden, und dieser Umstand bringt es mit sich, daß der richtige Maaßstab zur Beurtheilung einer künstlerischen Größe von gestern schon heute nur mittelst einer gewissen Selbstverläugnung zu finden ist.

Auch Karl Markó, diesem hochstrebenden, stolzen Geiste gegenüber, dessen Ruhm als Landschaftsmaler weit über die Grenzen seines engen Vaterlandes Ungarn hinaus gedrungen ist, können wir schon einiger Hilfsmittel der Objektivität nicht mehr entrathen, und doch sind es kaum zehn Jahre her, seit Markó sein Tagewerk beschloß. Aber noch zu seiner Lebenszeit hat sich gerade auf demjenigen Felde der Malerei, welches er mit dem größten Glücke gepflegt, ein Umschwung des Geschmacks, der Auffassung und der Erfolge vollzogen, welcher, von Frankreich ausgehend, selbst in den Reihen seiner Gegner von Tag zu Tag größere Triumphe feiert.

Daß Markó's Kunstart eine größere Congenialität mit den älteren Meistern, als mit den Koryphäen der modernen Landschaftsmalerei bekundet, steht wohl außer allem Zweifel, und wir müssen nun wohl oder übel die künstlerischen Tagesfragen ganz außer Acht lassen. Der Parteilichkeit in Bezug auf die herrschenden Ansichten und Meinungen uns völlig entschlagend, wollen wir die Lebensarbeit Markó's ihrem vollen Werthe nach vorurtheilsfrei beurtheilen.

Das Geheimniß seiner Künstlerindividualität besteht darin, daß er zeitlebens und rücksichtslos nur sich selbst zu genügen bestrebt war. Dieser erhabene Egoismus neben der größten Selbstlosigkeit im Verkehr mit seiner Umgebung ist nur einer jener scheinbaren Widersprüche, aus deren Verkettung die Geschichte seines Lebens und seiner Schöpfungen besteht.

Nur durch Intuition gelangen wir zum Schlüssel dieser räthselhaften Natur, deren innere Gesetze kaum durch den Rapport seiner Schöpfungen mit den äußern Umständen seines Lebens einige Streiflichter erhalten. Denn in Allem, was seine eigene Persönlichkeit und namentlich seine früheren Beziehungen zur Mitwelt betraf, war er zeitlebens so wortkarg und verschlossen, daß er selbst seinen besten Freunden jede Angabe zu seiner Biographie entschieden vorenthielt, unter dem Vorwande, daß gar Viele, die auf seinen Lebens-

lauf Einfluß gewonnen hatten, durch ähnliche Offenbarungen „in sehr düsterem Lichte vor der Welt daständen".

Ihm selbst verdanken wir wenigstens keine genügenden Anhaltepunkte zur Erklärung der Thatsache, daß der mit festem Willen begabte und geistig früh entwickelte Jüngling bis zur völligen Mannesreife gezaudert hat, die Kunst als Lebensaufgabe zu ergreifen. Räthselhaft erscheint es gleichfalls, daß er während seiner ersten Studien in Wien, nachdem er seinen Beruf für die Landschaftsmalerei mehrfach glänzend bewährt hatte, seine schönsten Jahre mit unfruchtbaren und erfolglosen Versuchen im Bereich der Historien- und Porträtmalerei vergeudete, und daß er endlich das heißersehnte Ziel seiner Wünsche, Italien, erreichend nie über Rom hinaus kam. Homer war ihm die Bibel, seine liebste Lektüre, und doch hat er den klassischen Schauplatz der Odyssee, wo ihm die geträumten Wunder der wahrhaft künstlerisch gestaltenden Natur so nahe lagen, nie besucht.

Ist es nicht ein eigenthümlicher Zug seiner Natur, daß Markó, der mit hellem Geist allen hervorragenden Erscheinungen am Horizonte der Politik und des allgemeinen Fortschrittes ein ungekünsteltes Interesse entgegenbrachte, auf dem eigenen Gebiete von der fieberhaften Zeitströmung völlig unberührt blieb und selbst dem Beispiele der alten Meister auf die eigene Schöpfungsart nur geringen Einfluß einräumte?

Räthselhaft mag es scheinen, daß Markó, der jederzeit das Verdienst anderer in das beste Licht zu stellen eifrigst bemüht war, die Befriedigung der eigenen Ambition nie in den großen Centralpunkten des Weltmarktes aufgesucht; seltsam ist's, daß er, nachdem er sich in langjähriger Selbstverbannung auf den Gipfel des Ruhmes emporgeschwungen, eben damals den Trieb zur Heimkehr am lebhaftesten fühlte und, von unwiderstehlicher Sehnsucht getrieben, zur Heimkehr sich entschloß, als seine Heimath Ungarn unter den Schlägen der Revolution am tiefsten gedemüthigt darniederlag; und seltsam bleibt es immer, daß der Künstler von europäischem Ruf, der sich mit dem Pinsel Hunderttausende verdient hatte, trotz alledem von mißlichen Verhältnissen erdrückt, auf fremder Erde sein Leben beschloß.

Für alle diese Räthsel und scheinbaren Widersprüche giebt es allerdings eine, und nur eine richtige und genügende Erklärung, diejenige nämlich, daß Markó ein Mann und Künstler von edler Originalität war, dessen Werth und Wesen sich nicht in Worten, sondern in Thaten offenbarte, der sich nicht mittheilt, aber erkannt und errathen werden will.

Den regen Sinn für Natureindrücke mochte Markó von seinem Vater überkommen haben, der aus dem siebenbürger Szeklerlande nach Zipsen in Ungarn übersiedelte. Hier am Fuße der Central-Karpathen, inmitten einer großartigen Gebirgsnatur, zu Leutschau wurde Karl Markó der Aeltere im Jahre 1790 geboren.

Seine Geburtsstätte, das Zipser Komitat, ist ein eigenthümliches Ländchen mit langen Wintern und kurzen Sommern, wo heiterer Himmel und dunkles Wolkengrau im ewigen Kontraste stetig wechseln. Im Nu füllen dort die dampfenden Berge mit Wolkenknäueln die engen Thäler. Der Blitz ist stets bereit niederzufahren in die zackigen Granitblöcke, und von Wand zu Wand rollt mit hundertfachem Echo der Donner, während das Steingerölle prasselnd bis an die Thalsohle hinabkollert. Im nächsten Augenblick hat der Sturmwind das Gewitter in's Nachbarthal hinübergeblasen; und noch reiner und durchsichtiger wird hinterher die Luft, noch dunkler die Tiefe, leuchtender erglänzen die Höhen, schäumender tosen die Bäche, und duftiger wird der Tannenforst. Hurtig gleiten die Wolkenschatten über den hellgrünen Rasenhang, und in tausend Tropfen spiegelt sich wieder der heitere Sonnenschein. Glanz und Farbe, Duft und Licht, die Felsklüfte im öden Hochthal und die Tiefe der Wälder, sie sprechen alle mit wunderbarer Beredsamkeit zu dem empfänglichen Gemüth. Die Phantasie wird rege, die Empfindungen der jungen Seele

gehen alsbald ein intimes Verhältniß ein mit dem poetischen Genius loci, und von da an bedarf es kaum eines leisen Winkes der gestaltenden Begabung, um den schlummernden Kunstgeist zur That zu wecken.

Auf diesem Wege kam ihm der künstlerische Sinn und die Neigung des Vaters hilfreich entgegen, der neben dem Beruf der Meßkunst auch an malerischen Uebungen seine Freude fand.

Der Knabe zeichnete bald um die Wette mit seinem Vater Ansichten der Burgen und Berge, Einzelheiten aus Wald und Thal der ganzen Umgebung; aber obwohl diese kindischen Versuche im engeren Kreise ermuthigenden Beifall fanden, mochte ihnen doch zur Zeit Niemand eine folgenwichtige Bedeutung zuerkennen. Der zeichenlustige Knabe wurde vom Vater von Leutschau nach Klausenburg, später nach Pest zur Schule gebracht, woselbst er seine Studien absolvirte und als sehr junger Ingenieur zuerst in der Lublauer königlichen Kameralherrschaft, dann aber im Dienste des Bischofs von Rosenau dauernde Anstellung fand. Die freien Stunden widmete er nach wie vor seiner angebornen Neigung zur Nachahmung der Natur. Aus dieser Zeit datiren mehrere im Pester National-Museum aufbewahrte Aquarelle von seiner Hand, zumeist Veduten aus dem Gömörer und Zipser Komitat, theilweise auch primitive Versuche zu höher anstrebenden idealen Landschaftsgemälden, in welchen sich die Pietät für die Natur in einer eigenthümlich kleinlichen und trockenen Art der Behandlung kundgiebt. Doch alle diese in Guache ausgeführten Ansichten tragen ein strenges, individuelles Gepräge, obwohl der noch ungeschulte Geschmack bis an die Höhe der künstlerischen Absicht lange nicht hinaufreicht.

Man darf annehmen, daß schon zu jener Zeit das Zauberbild künstlerischen Berufes Markó vor Augen geschwebt habe, und eben so wahrscheinlich ist es, daß man die Verwirklichung dieser Idee als Wahnsinn bezeichnete, wie ja auch sein Vater später die Ausführung seines Entschlusses, Maler zu werden, mit aller Entschiedenheit bekämpft hat und zu verhindern trachtete. Allerdings waren es schwere Kriegszeiten, unter deren Druck das Land damals zu seufzen hatte. Das russische Heer und der strenge Winter vom Jahre 1812 hatte die grande armée Napoleons zu Grunde gerichtet; Oesterreichs Kaiser schloß sich dem Bündnisse gegen den eigenen Schwiegersohn an und rief die Völker der durch zwanzigjährige Kriege erschöpften Monarchie von neuem unter die Waffen. Hierzu kam der finanzielle Ruin des Staates, die unter dem Namen der Devalvation in Oesterreich noch unvergessene Entwerthung sämmtlicher Geldzeichen. Inmitten dieser allgemeinen Misére wäre es allerdings auffallend gewesen, wenn ein in der Provinz verborgenes Künstlertalent Unterstützung und Aufmunterung gefunden hätte. Gleich der Last eines bösen Gewissens mag zu jener Zeit Markó die verzehrende Sehnsucht, ganz seiner Kunst sich hingeben zu dürfen, empfunden haben. Und noch Jahre hindurch zog sich dieser quälende Zustand in die Länge. Endlich schüttelte er das Joch seines Amtes von sich ab und kam im Jahre 1818 nach Pest. Er hatte bereits das 28. Lebensjahr überschritten, als er sich allen drohenden Eventualitäten zum Trotz entschloß, von dem Berufe der Kunst nicht mehr abzulassen.

Hätten ihm damals die Wege offen gestanden, wie sie den unbemittelten Kunstjüngern von heute um so vieles reichhaltiger zu Gebote stehen, um ihrem Ideale, wenn auch auf Umwegen, allmählich näher zu kommen, wer weiß wie schnell und glänzend sich ihm die Laufbahn des neuen Berufes eröffnet hätte! Doch alle die Hilfsmittel des künstlerischen und halbkünstlerischen Erwerbes: die Photographie, der Steindruck, die xylographische Illustration, sie lagen noch im Schoße der Zukunft verborgen oder unter dem Staube der Vergessenheit begraben. Es gab, zumal in Ungarn, weder Kunstvereine noch Kunstaus-

Digitized

ſtellungen, wo er die reifenden Früchte ſeiner Studien den Kunſtfreunden vorſtellen konnte, und zur Verwerthung derſelben gab es nur eine, wiewohl noch ſehr unentwickelte Gelegenheit: die Vermittlung der Kunſthändler. Es läßt ſich denken, daß die Subſiſtenzmittel Markó's keine ergiebigen waren.

Die „Kunſthändler" in Ungarn können auch heute nicht den Anſpruch erheben, als irgend nennenswerthe Factoren des künſtleriſchen Schaffens in gutem oder böſem Sinne zu gelten. Daß dieſelben im Jahre 1818 keine Kunſt-Mäcene waren, iſt erwieſen. Der Verkehr im Kunſthandel beſchränkte ſich damals auf den Vertrieb von bildlichen Darſtellungen der kriegeriſchen Ereigniſſe und von Porträts der in dieſe Ereigniſſe verflochtenen und hervorragenden Perſönlichkeiten, höchſtens noch von ſchlecht geſtochenen und ebenſo ſchlecht kolorirten Veduten und Heiligenbildern. Lag ja doch auch ſonſt in ganz Europa die bildende Kunſt darnieder; nur die Plaſtik hatte einige glänzende Vertreter aufzuweiſen. Die herrſchende und wahrhaft produktive Kunſt jener Zeit war die Muſik.

Die gegenwärtigen Kunſtzuſtände in Ungarn laſſen gewiß noch ſehr Vieles zu wünſchen übrig; aber die Iſolirung, zu welcher in jener Zeit das der Aufmunterung ſo ſehr bedürftige Talent Markó's verurtheilt geweſen ſein mag, läßt ſich nur ſchwer ermeſſen. Das einzige Aſyl, an deſſen erwärmendem Herde der junge Künſtler ſich von geiſtiger Erſtarrung zu bewahren vermochte, war das Vaterhaus Franz Toldy's, des um die Literaturgeſchichte Ungarns ſo hochverdienten Gelehrten, wo jeder, der ſich für die ungariſchen Kulturbeſtrebungen jener Zeit intereſſirte, gaſtfreundliche Aufnahme fand, umſomehr Markó, den auch Bande der Blutsverwandtſchaft an das in allgemeiner Achtung ſtehende Familienhaupt knüpften.

Trotz alledem war ſeine Bahn eine ſehr ausſichtsloſe, und als dieſelbe endlich eine günſtigere Wendung zu nehmen ſchien, konnte er den Umſchwung der Dinge getroſt ſeiner eigenen Energie zu Gute ſchreiben. Die aus der berühmten Aggteleker Tropfſteinhöhle in Aquarell ausgeführten Anſichten erregten die Aufmerkſamkeit des Kunſtkenners und Antiquitätenſammlers Gabriel Fehérvári. Mit richtigem Blick wußte dieſer aus den bizarren Darſtellungen das halbverleugnete Talent herauszufinden; er intereſſirte ſich lebhaft für den jungen Künſtler und empfahl ihn einem anderen Kunſtliebhaber, Baron Brudern, der ihm nicht nur die Aquarelle aus der Aggteleker Höhle abnahm, ſondern ihm auch für mehrere Landſchaftsbilder aus der maleriſchen Umgebung von Peſt-Ofen Aufträge zukommen ließ. Dieſen beiden Männern, Brudern und Fehérvári gelang es auch, eine Art von Conſortium in Peſt zu Stande zu bringen, welches ſich anheiſchig machte, dem angehenden Künſtler mittelſt einer garantirten Jahresunterſtützung die Mittel zu liefern, um ſeine Studien in allem Ernſte an der Akademie der bildenden Künſte in Wien fortzuſetzen.

Markó ging jedoch zu jener Zeit bereits mit Heirathsgedanken um. Im Intereſſe ſeiner noch durchaus nicht wolkenloſen Zukunft ſuchten ihn hingegen ſeine Peſter Gönner von dieſem Schritte abzurathen. Markó verwahrte ſich herbe und energiſch gegen eine ſolche Einmiſchung in ſeine Privatverhältniſſe, und das gute Einvernehmen mit ſeinen Gönnern erlitt dadurch einen argen Stoß. Andre Mißverſtändniſſe traten hinzu, und die Folge davon war, daß die Unterſtützungsbeiträge aus Peſt ſchon vor Ablauf des zweiten Jahres verſiechten, und damit fanden auch Markó's Studien an der Wiener Kunſtakademie ihren Abſchluß.

(Schluß folgt.)

Die italieniſchen Reiſebücher von Gſell-Fels*).

Nebſt einigen Nachträgen zur Kunſtgeſchichte von Mailand.

Um ein Handbuch über Rom zu ſchreiben, ſollte man eigentlich Alles wiſſen, was Menſchen wiſſen können; denn Rom iſt eine Welt im Kleinen und wirft, wie eine ſpiegelnde Glaskugel, alle Strahlen der europäiſchen Bildung zurück. Es war daher ganz in der Ordnung, daß vor mehr als einem Menſchenalter unter Bunſen's Leitung eine ganze Zahl von Gelehrten ſich zuſammenthat, um mit vereinigten Kräften die große Cotta'ſche Beſchreibung Roms zu liefern. Die Erleichterung des Verkehrs durch die Eiſenbahnen macht aber für die wachſende Zahl der Beſucher Italiens die Zuſammendrängung des Stoffs unerläßlich, und eine ſolche konnte nur ein allſeitig gebildeter Menſch unternehmen. Wenn Einer, ſo iſt der Verfaſſer der Mann dazu. Als Schweizer ſchon auf univerſale Bildung hingewieſen, hat er in drei Wiſſenſchaften, Philoſophie, Jura und Medicin den Doctorhut erworben (daher ſeine Züricher Freunde ihn ſcherzhaft als „Trismegiſtus" zu bezeichnen pflegten), und ſeine außerordentliche Arbeitskraft erhebt ihn zu dem immer ſeltener werdenden Anſpruch, Polyhiſtor zu ſein, jedoch ohne den böſen Nebengedanken, der ſich mit dem Wort in früheren Jahrhunderten verband. Er hat die Kunſtgeſchichte lernend und ſehend ganz ſelbſtändig erforſcht, hat Italien ſchon als angehender Jüngling auf Fußwanderungen durch die entfernteſten Gegenden durchſtreift, in einigen der größeren Städte des Landes, auch in Rom eine Zeit lang, als Arzt praktizirt und keinen Ort, den er beſchreibt, unbeſucht gelaſſen. In jahrelangem Studiren iſt er auch der ungeheuren Literatur Meiſter geworden, die über die Kunſt in Italien aufgehäuft liegt, während der eigene kundige Blick es ihm möglich machte, das Wichtige auch an kleinen und abgelegenen Orten aufzufinden und zu ſchätzen, wo es von der Forſchung bisher oft ganz vernachläſſigt geblieben war. Auf dieſem Punkte hat es für den deutſchen Reiſenden noch ſehr gefehlt. Unſere beliebteſten Reiſehandbücher (Förſter allemal ausgenommen) ſind in Sachen der Kunſt entſchieden mangelhaft. Die ungeheure Verbreitung der Bädeker'ſchen Führer hätte wohl die Verlagshandlung längſt beſtimmen ſollen, Kunſthiſtoriker erſten Ranges zur Verbeſſerung heranzuziehen, wie dies das große Verdienſt der engliſchen Guides von Murray iſt. Bei ganz bedeutenden Kunſtſtädten, z. B. Brügge, bleibt Bädeker für Alles, was in die Kunſt ſchlägt, einfach von Murray abhängig, und in der Auswahl der Sachen, die als beſonders wichtig mit Sternchen bezeichnet ſind, waltet der reinſte oberflächlichſte Dilettantismus. Nun legt zwar Dr. Gſell-Fels, was für Italien ganz billig, ſelbſt den Hauptnachdruck auf die Kunſt, aber ſeine Bücher ſind daneben ſehr gute, ſehr vollſtändige Fremdenführer für Alles, was der Reiſende braucht. Die Hauptrouten aus dem Norden nach Italien und bis Rom, die Reiſegelegenheiten, die Gaſthöfe, Cafés und Reſtaurationen, die Geſchäftsadreſſen für die größeren Städte ſind mit Zuverläſſigkeit und unbeſtochener Ehrlichkeit angegeben. Die chronologiſchen Ueberſichten über die Geſchichte der welthiſtoriſchen Centren ſind ebenſo knapp im Wort als inhaltreich in den Thatſachen, und bei einzelnen kurzen Betrachtungen

*) Rom und Mittel-Italien, von Dr. Gſell-Fels. Erſter Band: Mittel-Italien und die römiſche Campagna. Mit 5 Karten und 6 Plänen von L. Ravenſtein, 6 Anſichten in Stahlſtich von Plato Ahrens und 19 Anſichten in Holzſchnitt. Zweiter Band: Rom. Mit 49 Plänen von L. Ravenſtein, 16 Anſichten in Stahlſtich, 1 Panorama von Plato Ahrens, und 39 Anſichten in Holzſchnitt. Hildburghauſen, Bibliographiſches Inſtitut. 1871. Zweite Auflage, 1872.

Ober-Italien, von Dr. Gſell-Fels. Mit 10 Karten, 31 Plänen und Grundriſſen von L. Ravenſtein, 20 Anſichten in Stahlſtich, 1 Panorama von Plato Ahrens und 69 Anſichten in Holzſchnitt. Ebendaſelbſt 1872.

und treffenden Urtheilen ſieht man überall neben dem ruhigen Weltverſtand des Schweizers den Mann von Geiſt und kosmopolitiſchem Blick. Beſonders gern wird man auch aus der Hand des landeskundigen praktiſchen Arztes die Notizen über Klima und die Vorſchriften über Diät und Geſundheitspflege entgegennehmen, welche den Hauptſtationen eines italieniſchen Aufenthaltsortes beigefügt ſind. Mit Einem Wort: es liegt hier kein auf Spekulation gemachtes Buch vor uns, ſondern man darf ehrlich ſagen, daß dem Verfaſſer ſein Führer nach Rom zu einer Lebensaufgabe geworden iſt.

Ich darf dies Urtheil um ſo ſicherer ausſprechen, weil ich mit dieſen Büchern in der Hand zweimal Oberitalien, einmal auch Rom beſucht habe. Es fiel einem in Italien nichts ſo ſehr auf, als das bis dahin unerhörte Zuſtrömen der Deutſchen, Männer ſowohl als Frauen, welche die Engländer, wenigſtens während der heißen Monate, in allen Sammlungen völlig verdrängt hatten. Ein alter italieniſcher Maler, der auf der Akademie zu Florenz kopirte, ſagte mir, daß von allen Völkern nach ſeinen täglichen Beobachtungen die Deutſchen den meiſten Ernſt im Sehen und den meiſten Sinn für die älteren Kunſtſchulen beſäßen; demnächſt kämen Engländer, und in neuerer Zeit Amerikaner. Es treffen alſo dieſe Arbeiten mit einem Bedürfniß unſerer Nation zuſammen. Ich ſah die erſte Auflage des braunen Buches bereits 1871 in den Händen vieler Touriſten. In Rom hatte ſich während des Erſcheinens ſo vieles verändert: aber trotzdem iſt der Erfolg ſo groß geweſen, daß ſchon 1872 die zweite Auflage kam. Der Verfaſſer hat im Sommer 1871 nochmals Italien bereiſt, in Rom alles Neue aufgenommen, Druckfehler und Verſehen der erſten Auflage getilgt. Die Literatur iſt überall bis zu den letzten Erſcheinungen benutzt: für die Skulpturwerke der römiſchen Sammlungen läßt ſich bemerken, daß das ſehr zu empfehlende Büchelchen des Bildhauers Emil Wolff, in welchem ein bedeutender Künſtler uns wie ein väterlicher Freund auf die beſten Sachen aufmerkſam macht (bei Spithoever in Rom erſchienen), den Verfaſſer oft geleitet hat. Bei wichtigen Denkmälern ſind kurze prägnante Urtheile von Kennern und Liebhabern wörtlich abgedruckt. Mit beſonderer Vorliebe werden die drei großen Ausgrabungen der neuern Zeit, die Kaiſerpaläſte, die Calixtuskatakomben und die alte unterirdiſche Clemenskirche behandelt, über welche der Verfaſſer bereits vor Erſcheinen des Buches eine kleine Schrift in demſelben Verlage erſcheinen ließ.

Die Ausſtattung beider Werke macht der Verlagshandlung alle Ehre. Die Stadtpläne geben alle neuen baulichen Umänderungen und ſind klar und überſichtlich ausgeführt. Für Rom ſind neben dem großen Hauptplan eine kleine Anſicht aus der Vogelſchau, mit den merkwürdigſten Bauwerken, und ein Orientirungsplan, nur mit den Hauptſtraßen, dem Reiſenden ſehr nützlich, um ſich raſch zurechtzufinden. Auf den übrigen artiſtiſchen Beilagen ſind die Hauptgebäude in Holzſchnitt, die Stadtpanoramen und Anſichten ſchönſter Gegenden in glänzendem Stahlſtich wiedergegeben.

Von den zwei Bänden des Führers nach Rom umfaßt der erſte die allgemein-hiſtoriſche Einleitung, die Reiſevorſchriften und die Routen nach Mittel-Italien; im letzten Drittel kommt dann die Umgebung Roms von Anagni im Süden bis an die toskaniſche Grenze im Norden, während der zweite Band der Beſchreibung der Stadt ſelbſt gewidmet iſt.

Hieran ſchließt ſich nun das kürzlich (1872) erſchienene einbändige Werk über Ober-Italien. Es theilt die Vorzüge des erſten Buches, denn auch hier tritt uns auf jeder Seite die Ueberzeugung entgegen, daß Alles nicht bloß vom Verfaſſer ſelbſt geſehen, ſondern auch ſelbſtändig geſehen iſt. Die Vorrede theilt uns mit, daß einer unſerer bekannteſten Kunſtſchriftſteller (deſſen Namen man uns verſchweigt) die Beſchreibungen der Kunſtſachen in einigen Hauptorten verfaßt hat; die Schilderungen der kleinern Orte und ſämmtliche Routen ſind auch hier von Dr. Gſell-Fels gearbeitet. Aus der kunſtgeſchichtlichen Literatur kommen bereits der letzte Band von Crowe und Cavalcaſelle's italieniſcher Malerei, die Zuſätze Mündler's zu Burckhardt's Cicerone und Lübke's Reiſeſkizzen aus Ober-Italien (im Jahrgang 1871 der gegenwärtigen Zeitſchrift) zur Verwendung. Für Ravenna wird die vortreffliche Monographie von Profeſſor Rudolph Rahn in Zürich (in Zahn's Jahrbüchern) benutzt. Als das Verdienſtlichſte an dieſer Arbeit erſcheint die Beſchreibung der kleineren, aber in Italien für die Kunſt oft ſo wichtigen Städte, von denen als Beiſpiele für viele Ferrara und Cremona

gelten mögen. Auch für die wenigſt beſuchten Nebenrouten, z. B. von Padua durch das venetianiſche Gebirg und das Suganathal nach Trient oder für die zwei einſamen Gebirgstouren durch die bergamaskiſchen Hochthäler in's Veltlin, iſt Landſchaft und Kunſt ſtets mit Aufmerkſamkeit und aus eigener Anſchauung behandelt.

Ein paar Zuſätze und Berichtigungen möchte ich in aller Beſcheidenheit für die zweite Auflage vorſchlagen, die bei dieſem trefflichen Werke wohl kaum viel länger auf ſich wird warten laſſen als bei dem Führer durch Rom. Ich will mich auf Mailand und Florenz beſchränken. Geſtatten Sie mir dabei aber, einiges Neue zu meinem früheren Aufſatze über Mailand nachzutragen.*)

Bezüglich des großen Mailänder Bildhauers Agoſtino Buſti, genannt Bambaja, danken wir es dem Verfaſſer, daß er im Dom zu Mailand neben den anerkannten Werken, nämlich dem großen Altar mit der Aufnahme der kleinen Maria unter die Tempeljungfrauen und dem Grabmal des Cardinals Marino Caracciolo, auch die Grabtafel der drei Bimercati (das Buch ſagt irrthümlich des Bimercati) dieſem Meiſter zuſchreibt. Er folgt hier dem Murray, der längſt den Namen Bambaja's mit dieſem guten Jugendwerk in Verbindung bringt. Das Denkmal befindet ſich im rechten Querſchiff dicht neben dem erwähnten Marien-Altar. Die Leſung der Inſchriften iſt mir in dem Zwielicht des Mailänder Doms nur mit ſtundenlanger Anſtrengung gelungen. Die Haupttafel enthält zwei ſehr philiſtröſ ausſehende, aber trefflich ſcharf gearbeitete Bruſtbilder in Relief, welche nach der Inſchrift Brüder geweſen ſind und wegen ihrer Redlichkeit gerühmt wurden. Von dieſen ſtarb Filippo 1483, Nicola 1492. Zwei komiſche, aber ſehr fein ausgeführte Löwenſphinxe, ganz klein, verrathen hier augenblicklich die Hand, welche die Figürchen auf der Grabtafel des Lancino Curzio (in der Brera) gemacht hat. Darüber, und wie es ſcheint ſpäter zugefügt, ſteht als runde Figur in Lebensgröße, aber nur bis zum Gürtel, ein Mann in geiſtlicher Tracht, Giovanni Andrea Bimercato, Sohn und Neffe der Vorgenannten, der ihnen nach der Inſchrift dieſes Denkmal geſetzt hat, und unter ihm iſt noch eine Predella mit ganz kleinen Figürchen, Chriſti Leichnam von zwei Engeln aufrecht gehalten. Die Inſchrift bezeugt ferner, daß Andrea päpſtlicher Protonotar und Pfarrer am Dom war, daß er 1548 ſtarb, daß er „dieſen Altar" geſtiftet hat. Wo das Denkmal im Dom ſteht, da iſt offenbar kein Raum für einen Altar, es wird alſo die Inſchrift ſich auf jenen dicht daneben ſtehenden Marien-Altar des Bambaja beziehen, deſſen Stifter uns alſo hiermit beglaubigt iſt. Das Wort ancona, welches in dieſer Inſchrift vorkommt, bedeutet „Altartafel", mag dies nun ein Bild oder ein Aufſatz von Sculptur ſein, und ſo iſt hier eben jene Darſtellung von der Aufnahme Maria's in den Tempel genannt. Die Relieftafel des Grabmals mit den beiden älteren Bimercati, denen der Canonicus Andrea erſt viel ſpäter zugefügt erſcheint, möchte alſo Buſti's früheſte bekannte Arbeit ſein.**)

Ich kann nun aber den Katalog der Werke dieſes bedeutenden Künſtlers noch durch ein ſehr wichtiges ergänzen, das freilich längſt bekannt iſt, aber nicht unter Buſti's Namen. Es iſt dies das Grabmal des Battiſta Bagaroto von Piacenza, Biſchofs von Bobbio, welches er ſich noch bei Lebzeiten 1519 ſetzen ließ. Man ſieht es jetzt im Muſeo lapidario in der Brera. Ganz wie der Cardinal Caracciolo im Dom, liegt der Todte auf einem Ruhebett, das mit mailändiſchem Flachornament ſchön verziert iſt, und wie bei den Effigies des Curzio und des Gaſton de Foix fällt das Tuch, auf dem er ruht, über den Rand des Bettes hinüber. Unter dieſem Ruhebett kommt erſt der eigentliche Sarkophag, an welchem geflügelte Putten in Hochrelief zwiſchen Fruchtſchnüren von Feigen mehrere Wappen halten; das Ganze tragen elegante Kandelaberſäulen. Die am

---

*) „Das neue archäologiſche Muſeum in Mailand und die Skulpturen des Agoſtino Buſti", im 4. Bande dieſer Zeitſchrift, 1869, S. 104 ff., 134 ff.

**) Die erſte (untere) Inſchrift lautet: Philippo patri annorum LXXVIII obiit anno MCCCCLXXXIIII, et Nicolae patruo annorum LXXIIII, qui obiit a° MCCCCLXXXXII, viris frugi, et integritate raris. Io. Andreas Vicomercatus posuit. Die zweite: Io. Andreas Vicomercatus proto° aplicus ac huius eccl° ordinarius, saepe cogitans se moriturum, hoc terre sui corporis posuit altareque hoc dotavit et anconam f. f. (d. i. fieri fecit) passusque varios labores sub Alex° VI° et sequentibus sum. pont. usque ad Paulum III sicuti semper recte vixit, ita religiose obiit anno Dom. MDXLIII die XIX Martii aetatis sue anno LXXVIII.

Ruhebett angebrachte Inſchrifttafel wird gehalten von einem männlichen Hippokampen, der eine Frau trägt, und einem weiblichen Hippocampen mit einem Jüngling auf dem Rücken. Dieſe kleinen phantaſtiſchen Geſtalten, unvergleichlich ausgeführt, erinnerten mich ſofort an Buſti, und wie der Conſervatore ſagt, wird auch das herrliche Werk faſt allgemein für ein Werk des Buſti angeſehen*).

Ferner erwähnt Vaſari neben Buſti's Arbeiten im Dom noch ein Grabmal in der Kirche S. Francesco, das er für die Familie der Biraghi gefertigt habe. Dieſe Kirche beſteht in Mailand nicht mehr; ſie wurde unter Bonaparte am Anfang unſeres Jahrhunderts abgeriſſen, um eine Kaſerne an ihren Platz zu bauen. Ich habe aber am Ort konſtatirt, daß jenes Denkmal noch vorhanden iſt; die Barromei verſetzten es nämlich beim Abbruch von S. Francesco in ihre Familienkirche auf der Iſola Bella, wo auch die beiden ſchönen Grabmonumente von der Hand des Amadeo ſtehen**). Es ſcheint aber, daß Vaſari hier eine ſeiner häufigen Verwechſelungen gemacht hat. Ein Birago liegt nämlich in dem berühmten Grabmal von Andreas Fuſina begraben, welches unter dem Namen der Urna della Paſſione den Hauptſchmuck der Paſſionskirche in Mailand bildet; das Grabmal aus S. Francesco aber ſoll von allem Anfang für einen Borromeo gemacht ſein. Ich erhielt die Notizen über das Monument zu ſpät, um es auf Iſola Bella noch anſehen zu können; es ſoll aber dem Grabmal des Gaſton de Foix im Aufbau ähnlich, nur natürlich minder reich in der Ausführung ſein.

Meine frühere Vermuthung, daß dem Buſti auch die unvergleichlichen Hochreliefs angehören, welche die Seiten des Eingangs zu der Certoſa von Pavia ſchmücken, beſtätigt ſich. Die großen Candelaber in den Fenſtern, welche man ihm früher zuſchrieb, hat er nicht gemacht, denn der ganze Unterbau gehört dem Amadeo an und war 1498 fertig. Nur gerade das Portal hatte man noch ausgelaſſen, und für dieſes machte Amadeo's Nachfolger am Bau, Benedetto Briosco, im Jahr 1501 ein neues Modell***). Damals alſo entſtanden jene feinſten Arbeiten in der Laibung des Portals, welche die Stiftung des Karthäuſerordens und dieſer Certoſa, ſo wie das Leichenbegängniß ihres Gründers, des Galeazzo Visconti, darſtellen, und eben dieſe haben mit den Reliefs vom Grabmal des Gaſton eine ſehr ſchlagende Aehnlichkeit, daß man jetzt auch in Italien ſie dem Buſti zuſchreibt. Ebenfalls gehört dieſem ein Antheil an den Reliefs, welche im Innern der Certoſa das Grab des Galeazzo ſchmücken.

Lübke behält das Verdienſt, unter den verwirrenden Maſſen von Statuen, welche das Aeußere des Mailänder Doms überſpinnt, auf einem Punkte die Schule des Buſti erkannt zu haben†). Außer den ſehr ſpäten Arbeiten an der Façade aus Pellegrini's Zeit ſondern ſich ſofort zwei Reihen aus: einmal die manierirten Heiligen aus dem 17. Jahrhundert, und dann die ganz neuen Statuen von zum Theil noch lebenden Mailänder Künſtlern. Jene kennt man an ihrer gewaltſamen, zu den gothiſchen Niſchen gar nicht ſtimmenden Haltung und Bewegung, dieſe an der Weiße des Marmors und der heitern, oft aber auch an's Unbedeutende ſtreifenden Anmuth, welche der gegenwärtigen Bildhauerſchule von Mailand eigen iſt. Neben dieſen tritt uns aber an der Chorpartie ganz unverkennbar die Kunſt vom Anfang des 16. Jahrhunderts entgegen. Betrachtet man die drei rieſigen Fenſter des Chors, ſo wird es alsbald klar, daß jedes derſelben einem Meiſter übertragen geweſen iſt, der es dann, freilich wohl mit Schülerhilfe, ganz und gar in ſeinem Stil vollendete. Für das eine dieſer Fenſter, das nordöſtliche, haben wir einen beſtimmten Anhalt. Vaſari ſah nämlich dort einen Adam und eine Eva, die er lobt, von Criſtoforo Solari, dem „Gobbo von Mailand.“ Dieſe ſind noch vorhanden und würden längſt beachtet worden ſein, wären ſie nicht von Roſt ſo gefleckt und geſtreift, daß man ihre Linien nur ſchwer erkennt. Bekanntlich hielten Reiſende von Mailand, welche die eben aufgeſtellte Pietà von Michel Angelo im S. Peter

*) Die Inſchrift lautet: Baptista Bagarotus Placentinus epūs Bobien. et comes dum se mortalem animo volvit vivens sibi pos. MDXLX. Unten über den Pilaſtern ſteht: Ne quid expectes amicos quod tu per te agere possis. Doch denken Andere auch als Meiſter dieſes Werkes an Andrea Fuſina.

**) Meyer's Künſtlerlexikon unter Amadeo. Band I, S. 552 oben.

***) Ebendaſelbſt, S. 582. Dieß Grabmal erkennt auch Perkins, Italian Sculptors, als von Buſti an.

†) Zeitſchrift für bildende Kunſt VI. Jahrgang, S. 35.

zu Rom sahen, sie für ein Werk „ihres Gobbo." Eine Aehnlichkeit mit den Stil des Michel Angelo muß also doch bei ihm hervorgetreten sein. Während die übrigen Mailänder sich mehr an die Natur hielten, scheint Solari stark die Antike studirt zu haben. Die Eva hat in der einen Hand den Apfel und hält die zweite vor den Schooß in einer Weise, welche augenblicklich an Venusstatuen erinnert, und, um eine bedenkliche Verwechselung zu vermeiden, war es vielleicht zweckmäßig, daß der Künstler mit großen Buchstaben an ihr Piedestal die Unterschrift EVA setzte. Eben so markirt tritt die klassische Nacktheit und die breite Flächenbehandlung des Körperlichen im Adam und in den beiden Figuren hervor, welche oben an diesem Fenster stehen, und die ich für Kain und Abel halte. Diese vier Statuen werden also den Ausgangspunkt hergeben müssen, wenn man einmal anfangen wird, in der Certosa auszusondern, was dort dem Solari gehört. Das diesem gegenüber liegende Fenster, nach Südosten, hat ein anderer Meister gemacht, über den ich noch keine Vermuthung wage. So bleibt also noch das Mittelfenster, und dieß kommt sicher aus Busti's Werkstätte, was Lübke in Hinsicht auf eine seiner Figuren richtig gesehen hat. Dem Busti gaben die Besteller den Ehrenplatz am Dom: ein Zeugniß für die Schätzung seiner Zeitgenossen. Es scheint mir an diesem Fenster der Gegensatz in der Priesterschaft des alten und des neuen Testaments dargestellt; unten die Hohenpriester und ein Levit, die ganz den Busti'schen Statuen am Marienaltar entsprechen, darüber die gutthätigen Diakonen Stephanus und Laurentius, ganz wie die stolze heilige Katharina des Busti im Dom; endlich oben im Maßwerk des Fensters, großartig schön, eine Verkündigung.

Alles aber, was Busti gemacht hat, erreicht seinen Gipfel in dem berühmten Grabmal des Gaston de Foix. Es wird das Hauptresultat der diesjährigen Mailänder Ausstellung älterer Kunstwerke bleiben, daß bei dieser Veranlassung sämmtliche verschleppte Theile jenes großen Werkes in Gypsabgüssen zusammengebracht worden sind. Pietro Pierotto, ein sehr kenntnißreicher Bildhauer und Gypsgießer, hat seit siebzehn Jahren sich hierfür bemüht. Die einzelnen Stücke des Grabmals, das bekanntlich niemals vollendet noch aufgestellt wurde, sind aus dem Frauenkloster S. Marta in alle Welt zerstreut. Pierotto ist ihnen allerorts nachgegangen und hat sie bis auf einige weibliche Statuetten nunmehr zusammengebracht. Es finden sich Theile in der Brera (Museo Lapidario), im Hof der Ambrosiana, zu Turin (ägyptisches Museum), Paris (Louvre), London (S. Kensington), Wien, auch in der Villa Castellazzo Arconate bei Mailand und im Hause Belgiojoso zu Pavia. (Die einst in Bossi's Besitz befindlichen Stücke sind, ob durch Verkauf oder Vermächtniß, in die Brera übergegangen.) Jetzt sieht man in einem Saal jener mailänder Ausstellung das Alles in Abgüssen zusammen vor sich. Pierotto hat aber auch in der Bibliothek des Museums von South Kensington einen Originalentwurf (von der Hand des Busti vielleicht) gefunden. Derselbe ist zwar vor der Ausführung gemacht und weicht im Einzelnen ab, aber er giebt doch einen vollständigen Anhalt für die Zusammensetzung des Ganzen, welche der thätige und einsichtige Mann bald mit den Gypsabgüssen vorzunehmen gedenkt. Die Figürchen und Reliefs hat Busti nicht alle fertig gemacht; einiges hat auch gelitten; so sind z. B. auf den größern Reliefs, welche die Kriegsthaten des Gaston feiern, manche Köpfe abgeschlagen, welches eine Nonne von S. Marta zu ihrem Privatvergnügen mit einem Schlüssel soll gethan haben. Der Effigies des Gaston selber hat ein Kroat den einen Fuß abgehauen und, sagt man, mitgenommen. Aber auch so giebt uns dieß Werk den höchsten Maßstab für die Größe Busti's und erscheint, wie Vasari es schon erklärt hat, als eines der allerersten Skulpturwerke der italienischen Renaissance*).

Dieser Künstler ist später in seinem Werthe niemals recht anerkannt worden, und mühsam bringen wir jetzt den Katalog seiner Werke zusammen, wobei doch Schwankungen unvermeidlich bleiben, da neben Busti in Mailand und an der Certosa von Pavia gerade in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts so viele treffliche Künstler in verwandtem Stil arbeiteten. Der Hauptgrund der bisherigen Unsicherheit liegt darin, daß Busti mit Ausnahme seines Hauptwerkes, des Grabmals von Gaston de Foix, verschmäht hat, seinen Namen auf seine Werke zu setzen. Wir werden aber jetzt

*) Pierotto, der jetzt in der Brera selbst (im Cortile Grande) eine eigene Werkstatt besitzt, hat außer diesem Werke noch eine große Zahl von Mailänder und Florentiner Renaissancen abgegossen, welche einen ganzen Katalog füllen. Sie werden an Museen zu festem Preis abgelassen. Die Abgüsse vom Grabmal des Gaston sollen diesem Katalog bald beigefügt werden.

Digitized by Google

im Stande ſein, ſeinen Stil, ſeine ganze Eigenthümlichkeit vielleicht noch näher zu begrenzen, als es Lübke in ſeinen Notizen über die Renaiſſance-Skulptur in Ober-Italien gethan hat. Daß Buſti in der Durchbrechung des Marmors, in Schärfe und Feinheit des Meißels bei kleinen Figuren, überhaupt im rein Techniſchen das Höchſte von allen Italienern leiſtete, iſt bereits von Cicognara ausgeſprochen. Die Grabſtatue des Gaſton de Foix bleibt auch in der Auffaſſung des im vollen Sieg gefallenen Heldenjünglings ein Werk erſten Ranges. Aber in der Kompoſition erſcheint er manchmal ſchwach, oft gedankenlos. Er benutzte ſeine Virtuoſität, um auch bei großen Monumentalwerken eine Menge kleinſter Figürchen und Ornamente anzubringen, ohne daß der eigentliche Aufbau der Monumente immer Lob verdiente. Die Kompoſition bleibt unruhig, willkürlich, verwirrend. In lebensgroßen Statuen zeigt er zu Zeiten viel Schönheitsſinn, aber es kommen auch leere und gleichgiltige Köpfe vor. Die Figuren ſind über die richtige Proportion geſtreckt, die Draperien künſtlich. Mit der einzig fleißigen Hand verbindet ſich nicht immer ein eigentlich großer Geiſt. Einzig in dem Werk ſeines Lebens, dem Gaſton-Grabmal, erſcheint Buſti von ſeinen ſonſtigen Schwächen frei und auf der vollen Höhe ſeines Genius.

Kehren wir aber endlich von Buſti zum Dr. Gſell-Fels zurück. Im Muſeo lapidario wären noch einige marmorne Reliefbüſten in Medaillons zu erwähnen, welche erſt neuerlich aus einem Adelspalaſt in Cremona, genannt Torre bei Picenardi, erworben worden ſind. Die Picenardi hatten ſie von dem Grafen Arco in Mantua gekauft. Sie ſind von unbekannter Hand, zwei derſelben aber von großer Schönheit und Feinheit. Eine iſt ein lorbeergekrönter Mann, angeblich ein Gonzaga, die andere eine junge Frau, nach rechts gewandt, nackt bis unter die Brüſte, nur daß über der linken Schulter ein Stück Zeug liegt, im Haar und über der Stirn eine Binde: alſo wohl eine fürſtliche Maitreſſe. Die Formen ſind in dem obwohl flachen Relief doch aufs ſchönſte modellirt. Man hat alſo in Mantua zur Zeit der erſten Gonzaga's neben den Malern auch Bildhauer beſchäftigt.

Noch möchte in dieſem Muſeum die Schandſäule in einem Fremdenführer eine Zeile Erwähnung verdienen, welche auf die Peſt von 1630 ſich bezieht und einen Barbier und einen Geſundheitskommiſſär der ewigen Schande Preis giebt, weil ſie durch Aufſtreichen tödtlicher Salben die Seuche verbreitet hätten! Ihre grauenvolle Todesmarter wird dort ebenfalls erzählt. Solch eine Schandſäule, welche die Civiliſation ſich ſelber ſetzt, iſt den meiſten Reiſenden wichtiger als manch ein Kunſtwerk.

Da wir gerade noch im Muſeo lapidario verweilen, darf ich vielleicht meiner früheren Beſchreibung noch nachtragen, daß das Grabmal des Bernabo Visconti mit deſſen Reiterſtatue (aus der Kirche S. Giovanni in Conca jetzt hierher verſetzt) wohl ſicher dem Piſaner Giovanni Balducci angehört, der in S. Euſtorgio das Grab des Petrus Martyr gemacht hat. Dies iſt auch die in Mailand angenommene Meinung, während Schnaaſe (Kunſtgeſch. VII, 493) nur einem Mailänder Schüler oder einem in Mailand neben Balducci beſchäftigten Toscaner die Arbeit zuſchreiben will. Der Zeit nach kann Balducci, welcher 1339 das Monument des Petrus Martyr machte und 1347 das Portal der Brera-Kirche baute, auch dies Grab des Bernabo noch gemacht haben. Bernabo ſetzte ſich das Denkmal vor ſeinem Tode (1384), er war aber ſchon ſeit 1355, wo der ältere Bruder ſtarb, das Haupt des Hauſes Visconti und mit dem jüngeren Bruder Galeazzo II. auch das Haupt des Mailänder Staates. Die zwei allegoriſchen Figuren zu beiden Seiten des Roſſes ſtimmen ganz mit den lächerlichen Frauenzimmern am Grabe des Petrus Martyr überein. Die mit dem Löwen iſt die Stärke, die mit der Waage die Gerechtigkeit. Dieſe blickt abwärts, jene aufwärts, und darum trägt ihre Schriftrolle das ſchwer zu leſende (ich glaube, noch nie entzifferte) Wort „Sovra“.

Im Palaſt der Brera hat der Verfaſſer die wichtige Hochzeit zu Cana in Fresko von Caliſto Piazza aus Lodi überſehen, auf welche Stahr in ſeinem Buch über Ober-Italien zuerſt hinwies. Es iſt ſeit zwei Jahren allgemein zugänglich, da es auf einer Wand der ſchönen Treppe ſteht, die aus dem Untergeſchoß zur Bibliothek emporführt. Dieſe früher verſchloſſene Treppe findet man jetzt in den Bibliotheksſtunden geöffnet. Wo der Verfaſſer den Piazza bei deſſen Vaterſtadt Lodi erwähnt, möchte anzumerken ſein, daß der Maler ein Barnabitermönch geweſen ſein ſoll.

Ueber die Bauperioden des großen Krankenhauſes in Mailand ſind wir, wie ich feſt überzeugt bin, noch lange nicht im Reinen, und der berühmte große Säulenhof (der jetzt, beiläufig geſagt, ganz anders ausſieht, als Vaſari ihn ſah) iſt gewiß nicht von Bramante erbaut. Doch irren die Verfaſſer hier ja mit den Meiſtern des Faches. Das Ospedale grande iſt und bleibt vor der Hand ein Räthſel.

Das berühmte Antependium am Hauptaltar von S. Ambrogio haben die Verfaſſer natürlich nicht überſehen. Sie nennen aber den Meiſter, wohl nach einer italieniſchen Quelle, „Volvinio". Die lateiniſche Inſchrift giebt den Namen als „VVOLVINV⁓ᵘ*). Wir wollen uns den Namen als den eines Deutſchen nicht nehmen laſſen. Es iſt noch nicht bemerkt, daß er ein Zeugniß zur deutſchen Heldenſage enthält. Denn er iſt auf Wulfwin oder Wulfing zurückzuführen und bezeichnet dieſen Goldſchmied als Glied des gothiſchen Heldengeſchlechtes der Wölfinge, das im Nibelungenlied und in dem (ſpätern) Hildebrandslied als Gefolge Dietrich's von Bern für dieſe lombardiſchen Gegenden erwähnt wird.

Die Sammlungen auf der Ambroſiana ſcheinen mir von den Verfaſſern zu flüchtig behandelt. Da doch bei Florenz, wo man Kataloge hat, ſo viele Bilder angeführt werden, ſo wäre hier, wo eben der Katalog fehlt, ein Hervorheben der wichtigeren Dinge angebracht. Es werden aber nur zehn Bilder hervorgehoben, und darunter fehlt manches Bedeutende in dieſer Bildergalerie, die beſonders durch Schenkungen neuerlich ſtark angewachſen ſcheint. Es finden ſich dort merkwürdiger Weiſe manche gute Niederländer. Die Königin Henriette Maria von England, ganze Figur, in der damals modiſchen blaßgelben Seide, vertritt ihren Meiſter, den Van Dyck, ſehr ehrenvoll. Ein Mann mit Hut und pelzbeſetztem Mantel, in einem mit allerhand Nebenſachen ausgeſtatteten Interieur, iſt bezeichnet J. Toorenvliet f. Aº. 1677; Bilder von dieſem Meiſter ſind nicht ſo häufig, daß man ſie überſehen dürfte. Sehr überraſchte es mich, ein Bildchen der Magdalena mit der Salbbüchſe hier auf dem Zettel richtig als Moſtaert bezeichnet zu ſehen. Wer in Italien kennt dieſen vortrefflichen und ſeltenen Hofmaler der Statthalterin Margareta von Oeſterreich? Es wäre intereſſant, wenn der Name hier als überliefert ſich herausſtellen würde. Unter den Italienern dürfte man den Tod des Petrus Martyr von Moretto (mit dem vollen Namen des Meiſters bezeichnet) und das wunderbar geiſtige Portrait eines ſchwarzgekleideten Mannes von Boltraffio nicht überſehen. Eine Glasſcheibe, welche bloß in Braun den Chorgeſang der jüdiſchen Frauen bei David's Triumphzug darſtellt, ſchien mir wegen der trefflichen Zeichnung, der leidenſchaftsloſen Haltung der Figuren und des Koſtümes ein ächtes Werk des Lucas van Leyden; es wäre alſo als Glasbild ein Unicum. Ich bemerke, daß es nicht nach des Lucas Kupferſtich, der denſelben Gegenſtand darſtellt, ſondern nach einer anderen Zeichnung gemacht iſt. In der Bibliothek der Ambroſiana ſelbſt ſollte unter den Handſchriften der wichtige, mit kleinen Miniaturen ausgeſtattete Homer nicht vergeſſen ſein, welchen der gelehrte Ceriani noch in's vierte Jahrhundert nach Chriſto verſetzt. Endlich beſitzt die Ambroſiana, was wenig Leute wiſſen, eine große Kupferſtichſammlung, von der nur äußerſt Weniges eingerahmt iſt. Wo Kupferſtichſammlungen mit Bibliotheken und Bildergalerien verbunden ſind, bilden ſie leider faſt ohne Ausnahme das Stiefkind der Bibliothekare ſowohl als der Maler, die man zu Galeriedirektoren macht, und die Sammlung der Ambroſiana iſt in wahrhaft betrübendem Zuſtande in große Bände geklebt und ganz verachtet. Ueber die Art der Behandlung genüge, daß ſie nicht nach Stechern, auch nicht nach Malern, ebenſo wenig aber nach den Perioden, ſondern daß ſie unerhörter Weiſe nach Gegenſtänden geordnet iſt — ein Zeugniß von der koloſſalen Ignoranz einer früheren Verwaltung.

Da ich gerade von Kupferſtichen handle, möchte ich über Florenz bemerken, daß die Auswahl der von dem ſehr ſachkundigen Conſervatore Pini eingerahmten Blätter im untern Gange der Uffizi gerade nur zur Hälfte aus Italienern beſteht. Die ganze dieſem gegenüber liegende Wand des langen Corridors iſt von Niederländern und Franzoſen bis zu den ganz modernen Stichen herab eingenommen, und es kommt unter anderem das Werk des Lukas von Leyden und des Rem-

*) Text der deutſchen Ausgabe des d'Agincourt, S. 22, zu Tafel 26 C der Abtheilung Skulptur.

brandt in größter Schönheit vor. Wo von dieſen Meiſtern Exemplare von ſolcher Vortrefflichkeit auftreten, ſollte das wohl erwähnt werden. Von den erſten Anfängen der Kunſt, den ſo ſeltenen Stichen des Pollajuolo und dem zweifelhaften Bauerntanz mit den Würſten von Squarcione bis auf die moderne Zeit iſt dieſes von allen mir bekannten Sammlungen die zweckmäßigſte Zuſammenſtellung ſchönſter Blätter, und einzig geeignet, den Gang der Stecherkunſt durch die vier Jahrhunderte ihres Beſtehens zu verfolgen.

Ich wünſchte auch, daß die Verfaſſer gegen einen Künſtler gerecht wären, welcher unter den Manieriſten der Florentiner Spätzeit ziemlich verrufen iſt, aber jedenfalls durch friſchen Realismus ſeine Schulgenoſſen übertrifft. Es iſt dies Giovanni di San Giovanni, den das Buch einmal erwähnt, indem es ſein Fresko in der Badia von Fieſole, Jeſus in der Wüſte von Engeln bedient, als „ein widerwärtiges Machwerk“ bezeichnet. Dann ſollte aber doch auch des Giovanni Speiſewunder des heil. Franziskus angeführt ſein, ein Fresko im kleinen Refectorium von Sta. Croce (in dem großen Refectorium daneben iſt das berühmte Cenacolo, angeblich von Giotto). Hier iſt der verſchiedene Ausdruck der Andacht in den Köpfen ebenſo naturwahr als ergreifend, und die Auseinanderhaltung der Nuancen bei den im Ganzen gleichfarbigen Kutten der Mönche ein koriſtiſches Wunder, gegen welches Haſenclever's Talare der Paſtöre beim Examen des Hieronymus Jobs, eine ähnlich ſchwere Löſung, doch noch lange nicht aufkommen. Dieſes Fresko ſcheint aber ganz unbeſucht und unbekannt.

Es iſt mir nicht bekannt, daß Michel Angelo von der Kirche San Miniato geſagt habe, ſie ſei ſeine Braut, wie der Verfaſſer mit einem Citat aus Herman Grimm anführt. Ich glaube es auch nicht. Er hat die benachbarte Franziskanerkirche des Cronaca das ſchöne Landmädchen genannt. Neben ſeiner Liebſten darf man ja ein Landmädchen ſchön finden, aber Michel Angelo's Natur war nicht ſo polygamiſch, um neben der Maria Novella noch eine andere Kirche zur Braut zu haben.

Das vortreffliche Buch, das ſicher ſchon in dieſem Sommer und Herbſt den ſtärkſten Abſatz gefunden hat, wird mehr, als die ſyſtematiſch beſchreibende Kunſtgeſchichte es vermag, darauf hinwirken, dem gebildeten Publikum die Kunſtſchätze Ober-Italiens zu erſchließen. Vaſari hat eben nur von ſeinem Centrum, von Toscana aus, die italieniſche Kunſtentwicklung überblickt; die Lombardei lernte er nur oberflächlich kennen, als er für ſeine zweite Ausgabe dorthin einen raſchen Ausflug machte, und die kleinen Orte hat er gar nicht beſucht. Die vielen Lokalſchriftſteller aber, die nach ihm ihre eigenen Städte kunſthiſtoriſch ſchilderten, ſind über ihr Weichbild nicht hinausgedrungen, und ſo iſt der gewaltige künſtleriſche Reichthum der Städte in der lombardiſchen Ebene (allemal Venedig und theilweiſe Mailand ausgenommen) noch bei weitem nicht nach Gebühr bekannt und geſchätzt.

Zürich. **Gottfried Kinkel.**

Die Ausſtellung älterer kunſtgewerblicher Gegenſtände in Berlin.

Das Intereſſe der Kunſtfreunde in Berlin und Norddeutſchland wird gegenwärtig durch zwei gleichzeitig veranſtaltete große und bedeutende Ausſtellungen von Kunſtwerken lebhaft in Anſpruch genommen: die in dieſen Blättern bereits beſprochene Ausſtellung von Gemälden und Skulpturen in den Räumen der königl. Akademie, welche in ähnlicher Art ſeit faſt einem Jahrhundert in Zwiſchenräumen von je zwei Jahren ſich wiederholt, und eine in ihrer Art in Berlin noch nicht dageweſene Ausſtellung älterer kunſtgewerblicher Gegenſtände, welche aus den königl. Schlöſſern, den königl. Muſeen, dem Gewerbe-Muſeum, und von verſchiedenen Privat-Perſonen (Oberſtlieutenant v. Brandt, Maler v. Heyden, Dr. Jagor, Jaques, General v. Peuker, Graf Pourtales, Kaufmann Schachtel, Bildhauer Sußmann-Hellborn u. A.) zum Zwecke der Ausſtellung für einige Zeit in liberalſter Weiſe hergeliehen worden ſind.

Dieſe letztere Ausſtellung ſteht im engſten Zuſammenhange mit der jetzt in ganz Deutſchland regen Bewegung zu Gunſten der Hebung der Kunſt-Induſtrie und beſonders mit den dahin zielenden Beſtrebungen des deutſchen Gewerbe-Muſeums zu Berlin. Das letztere, gleichſam eine zeitgemäße Fortſetzung der ſchon vor einem halben Jahrhundert von Beuth gemeinſam mit Schinkel angelegten Sammlung im damaligen Gewerbe-Inſtitute, wurde im Jahre 1867 unter dem beſonderen Schutze des kronprinzlichen Paares von Privatperſonen mit verhältnißmäßig ſehr geringen Mitteln gegründet, hat aber trotzdem unter ſeiner verſtändigen, ja muſterhaften Leitung ſchon ſehr Bedeutendes geleiſtet. Es hat bekanntlich den Zweck, die Produkte unſerer deutſchen Induſtrie zu verbeſſern, um ſie dadurch fähig zu machen, die Konkurrenz mit den franzöſiſchen und engliſchen Erzeugniſſen, welche noch vielfach in Deutſchland eingeführt werden, auszuhalten, ſie womöglich zu übertreffen und dadurch den National-Reichthum von Deutſchland zu vermehren. Die erſtrebte Hebung der deutſchen Induſtrie iſt aber, neben Weiterbildung der Technik, nur möglich durch Bildung des Geſchmacks, der Fabrikanten ſowohl, welche Schöneres als bisher liefern ſollen, als des Publikums, welches lernen ſoll, die beſſere und ſchönere Waare der ſchlechtern vorzuziehen. Beide, Fabrikant und Konſument, ſind auf einander angewieſen, wirken gegenſeitig auf einander ein. Die Bildung des Geſchmacks und die Wirkung des Verſtändniſſes für das wirklich Gute geſchieht aber — die Belehrung über die Geſetze des Stils (Tektonik) darf nicht vernachläſſigt werden — am beſten durch Vorführung *muſtergiltiger* Werke. Eine ſyſtematiſche Zuſammenſtellung ſolcher Gegenſtände, geordnet nach dem Material und in hiſtoriſcher Folge iſt daher ein Hauptbeſtandtheil eines jeden Gewerbe-Muſeums. Da die Erwerbung ſolcher Gegenſtände aber ſehr ſchwierig iſt, die Mittel und auch das Lokal des Berliner Gewerbe-Muſeums noch ſehr beſchränkt ſind — es iſt begründete Ausſicht vorhanden, daß beide Uebelſtände ſchon in nächſter Zeit gehoben ſein werden — und in Berlin eine große Zahl für dieſen Zweck brauchbarer Gegenſtände zerſtreut vorhanden iſt, ſo lag es nahe, ſie in den Kreis des Gewerbe-Muſeums zu ziehen und ſie, wenn auch nur zeitweiſe, mit der Sammlung deſſelben zu vereinigen *).

Die Anregung zu dieſer Ausſtellung geliehener Gegenſtände ging vom kronprinzlichen Paare aus. Und daß dieſe ſyſtematiſche Zuſammenſtellung der von den verſchiedenſten, zum Theil ſehr entlegenen Orten herbeigeholten Gegenſtände an *einem* Orte überhaupt geſchehen konnte und daß ſie in einer ſo würdigen Weiſe in den hierfür beſonders geeigneten Räumen des Berliner Zeughauſes her-

*) Es liegt die Abſicht vor, möglichſt alle für den gleichen Zweck brauchbaren Gegenſtände aus ganz Deutſchland, aus den Muſeen ſowohl als aus dem Privatbeſitz, im Jahre 1873 auf der Welt-Ausſtellung zu Wien in ſyſtematiſcher Anordnung zu vereinigen.

gestellt werden konnte, ist wieder dem hohen Protektor der königl. Museen zu verdanken. Daß aber die vorhandenen Gegenstände für den vorliegenden Zweck mit Kritik ausgewählt, in einer sehr kurzen Zeit systematisch geordnet und in so vortrefflicher Weise aufgestellt worden sind, ist das große Verdienst der Herren Direktor C. Grunow und Dr. Julius Lessing, denen für die sehr gelungene dekorative Ausstattung des Aufgangs und der Räume selbst noch der Architekt Luthmer sich anschloß.

Es dürfte Manchem, der diese Ausstellung nicht selbst gesehen, überflüssig erscheinen, daß die Jedem zugänglichen Gegenstände in den königl. Museen, im Gewerbe-Museum, im Beuth-Schinkel-Museum ꝛc., vielleicht auch die Möbel und Geräthe aus den dem Publikum geöffneten Zimmern der königl. Schlösser hierher gebracht worden sind. In der That hat sich aber gezeigt, daß, abgesehen von der erstrebten relativen Vollständigkeit zur Darlegung der „Geschichte des modernen Geschmacks", auch die sonst wohl bekannten Stücke hier, in der Zusammenstellung mit vielem Gleichartigen, oft in einem ganz neuen Lichte erscheinen. Viele Stücke sind überdies in den königl. Schlössern und den Museen ungünstig oder gar nicht aufgestellt und kommen erst hier zur rechten Geltung. Außerdem sind die Gegenstände in den königl. Schlössern wohl sichtbar, aber nicht dem Studium zugänglich. Dazu kommen nun noch die vielen, einzeln zerstreuten, in wenig bekannten Privatsammlungen vorhandenen Gegenstände, welche zum Theil erst durch diese Ausstellung hervorgezogen und dadurch bekannt wurden, auf deren Werth die Besitzer wohl auch erst durch die Ausstellung aufmerksam gemacht worden sind. Jedenfalls sind die im Zeughause während $2^1/_2$ Monaten in systematischer Ordnung vereinigten, in gutem Lichte, sehr würdig aufgestellten Gegenstände dem Studium der Gelehrten und Künstler für Zwecke der Wissenschaft und Kunst, den Fabrikanten für Zwecke der Industrie, und dem großen Publikum zur Bildung des Geschmacks in bequemster Weise zugänglich und werden dadurch für die Zwecke des Gewerbe-Museums nutzbar.*)

Da diese Leih-Ausstellung ihrem Principe nach also eigentlich nur das bedeutend erweiterte Berliner Gewerbe-Museum ist, so war für Auswahl der Gegenstände genau derselbe Grundsatz maßgebend, wie für Erwerbung der Gegenstände für das Gewerbe-Museum, nur mit dem Unterschiede, daß hier ganz moderne Gegenstände und Nachbildungen gänzlich ausgeschlossen sind, während solche für das Gewerbe-Museum in Fällen, wo die Originale nicht zu erlangen sind, oft sehr werthvoll und willkommen sind. Es sind demnach aus der großen Fülle des in Berlin Vorhandenen — und nur dieses sollte berücksichtigt werden — mit großem Verständniß nur diejenigen älteren (vom Mittelalter bis zum Jahre 1840 reichend) Gegenstände ausgewählt worden, welche für unsere moderne Industrie, sei es wegen ihrer Form oder Farbe, sei es wegen der Art ihrer Technik mustergiltig oder lehrreich sind. Die Gegenstände des klassischen Alterthums sind, mit sehr wenigen Ausnahmen, ausgeschlossen, weil diese in den königl. Museen mit hinreichender Bequemlichkeit studirt werden können, und außerdem der disponible Raum doch immer ein beschränkter war. Wäre Letzteres nicht der Fall gewesen, und wäre die Kritik nicht so strenge geübt worden, wie es wirklich geschehen ist, so hätte die Zahl der ausgestellten Gegenstände leicht auf das Dreifache vermehrt werden können. Doch hätte darunter die Uebersichtlichkeit und der qualitative Werth der Ausstellung nur gelitten. Es sind demnach fast nur Stücke von hervorragendem Werthe zur Ausstellung gelangt. Von der Menge solchen Besitzes in Berlin hatte man vorher so wenig Kenntniß, daß selbst Jene von dem Reichthum und dem künstlerischen Werthe dieser Ausstellung überrascht sind, welche mit dem Kunstbesitz Berlins vertraut zu sein glaubten.

Ein Katalog der Ausstellung ist nicht erschienen. Ein solcher würde bei dem großen Reichthum von einander ähnlichen Einzelnheiten, besonders an Majolika-Schüsseln, Gläsern, Gegenständen aus Porzellan ꝛc. sehr viele Mühe gemacht haben und doch ohne rechten Zweck sein. Zur Orientirung sind sämmtliche Abtheilungen durch große Zettel nach Ort und Zeit bezeichnet und die wichtigsten einzelnen Gegenstände mit kurzen Erklärungen versehen. Außerdem hat Dr. Julius Lessing**) einen „Führer durch die Ausstellung" in einem kleinen Heft von vier Bogen ausgegeben, wel-

*) Die besten Stücke werden auf Kosten des Gewerbe-Museums photographisch abgebildet.

**) Von demselben Verfasser ist der Bericht im Feuilleton der „National-Zeitung", Nr. 442 ff., welcher das große gebildete Publikum in das Verständniß der Ausstellung im Allgemeinen einführt und mit dem Werth der vorzüglichsten Gegenstände bekannt macht.

Digitized by Google

cher ſeinen auf dem Titel ausgeſprochenen Zweck als „Führer“ ſehr wohl erfüllt, wenngleich in manchen Theilen eine größere Ausführlichkeit in Betreff der ausgeſtellten Einzelnheiten wünſchenswerth geweſen wäre.

Die an Ausdehnung ſehr bedeutende Ausſtellung iſt recht glücklich in der Weiſe gegliedert und überſichtlich gemacht, daß die Möbel und alle diejenigen beſonders größern Gegenſtände, welche zur Ausſtattung von Zimmern dienen, wie Bilderrahmen, Kronleuchter, Büſten, Statuetten, große Gefäße, Geräthe aus Gold und Silber, Schmuckgegenſtände ꝛc., im weſtlichen und öſtlichen Flügel des Zeughauſes in zehn mit einander verbundenen Räumen in der Weiſe aufgeſtellt ſind, daß die einzelnen Zimmern einen wohnlichen und behaglichen Eindruck machen und der aufmerkſame Beſchauer beim langſamen Durchwandern derſelben eine Ueberſicht über die Geſchichte der Wohnungsdekoration in den Paläſten vom ſechszehnten Jahrhundert bis auf unſere Tage erhält. In dem ſüdlichen Flügel des Zeughauſes ſind ſodann in 35 Glasſchränken — zehn andre Schränke ſind noch in den andern Räumen vertheilt — alle kleineren Gegenſtände, Arbeiten in gebranntem Thon, Porzellan, Glas, Schnitzereien in Holz, Elfenbein, Bernſtein, bemalte Gläſer, Gewebe, Spitzen, Büchereinbände ꝛc., nach der Technik geſondert, in möglichſt chronologiſcher Anordnung aufgeſtellt. Außerdem ſind in einer Reihe von Glasſchränken eine große Anzahl zum Theil ſehr kunſtvoller Waffen vereinigt. In den beiden Winkeln des Gebäudes ſind zu den Füßen der Modelle der koloſſalen Reiterſtandbilder der beiden Könige Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I. auf der Rheinbrücke zu Köln, in beſonderen Räumen die Erzeugniſſe des Orients, auf der einen Seite von Weſtaſien, auf der andern von Oſtaſien, welche bis vor Kurzem in künſtleriſcher und techniſcher Beziehung nicht genug gewürdigt waren, vereinigt.

Der Raum zunächſt des Eingangs iſt durch einige ſchöne Rüſtungen, eine Anzahl kunſtvoller Schlitten und Wagen und zwei Schränke mit dem werthvollſten Theil der bekannten Sammlung (getriebene Schilde und Helme, getriebene Schüſſeln und Pokale aus Silber, ſehr ſchöne orientaliſche Waffen u. v. A.) des Prinzen Karl von Preußen ausgefüllt.

Im erſten Zimmer ſind die mittelalterlichen Gegenſtände vereinigt. Die Zahl derſelben iſt verhältnißmäßig ſehr klein und reicht keineswegs aus, um ein Bild von der Entwickelung der Kunſt im Mittelalter zu geben. Man ſieht hier eben nur einzelne Stücke, welche zufällig in Berlin vorhanden ſind, wo man im Allgemeinen — einige bedeutende Forſcher natürlich ausgenommen — kein großes Intereſſe für dieſe Periode der Kunſt hat. Aus der altchriſtlichen Zeit ſind eigentlich nur drei Stücke ausgeſtellt, eine ſehr ſchöne Elfenbeinbüchſe, eine kleine Bronceſtatue des heiligen Petrus und ein Moſaik. Ein wenig beſſer iſt das frühe Mittelalter vertreten. Das hervorragendſte Stück aus dieſer Periode iſt der ſogenannte Kaiſerſtuhl (von Bronce) aus dem Dom zu Goslar, welcher dem Kaiſer Wilhelm bei der Eröffnung des erſten Deutſchen Reichstags im Jahre 1871 als Thron diente. Sehr ſchön ſind einige alte Emaillen, ein reich mit Edelſteinen beſetztes Vortrage-Kreuz, Geſchenk des Kaiſer Heinrichs II. an das Münſter zu Baſel und eine ſilberne Madonnen-Statue; intereſſant iſt auch der große, ſehr reich ausgebildete Kelch aus der Nicolai-Kirche zu Berlin. Der Blüthe der Gothik angehörend ſind die beiden, jetzt im Beſitz des General v. Peuker befindlichen aus Eichenholz geſchnitzten und bemalten Chorſtühle aus der Abteikirche zu Altenberg, welche höchſt wahrſcheinlich nach dem Entwurf und unter der Leitung des erſten Baumeiſters des Domes zu Köln gearbeitet ſind. Reicher iſt ſchon die Periode der ſpätgothiſchen Kunſt durch figürliche Schnitzereien in Holz, einen Tiſch, mehrere Kaſten, Schnitzereien in Elfenbein, mehrere kirchliche Geräthe, einen herrlichen Gobelin, zwei noch ſpäter zu erwähnende große gemalte Fenſter u. a. m. vertreten.

Die Zimmer II und III ſind der italieniſchen Renaiſſance gewidmet. Sie enthalten u. a. die bekannten, ſehr ſchönen in Holz geſchnitzten Brauttruhen des Berliner Muſeums, zwei große, reich geſchnitzte Seſſel mit dem Bilde des Löwen von San Marco, mehrere Statuetten und Büſten in Bronce, die ſchöne Statuette des Moſes von Michelangelo in gebranntem Thon, im Beſitz des Herrn v. Lepel, welche Kugler als das Originalmodell von der Hand des großen Künſtlers beſchrieben hat, Arbeiten von Luca della Robbia, verſchiedene Möbel mit Venetianiſcher und Florentiniſcher Moſaik, ſchöne alte Bilderrahmen, Bronce-Thürklopfer aus Venedig, Candelaber aus Bronce und Holz, mehrere große Gobelins, verſchiedene überaus originelle Schmuckgegenſtände aus

Gold und Silber, mit Emaillen und Edelsteinen versehen, auch einige niellirte und tauschirte Arbeiten, eine große Sammlung Emaillen aus Limoges und vieles Andere. Von besonderem Interesse für die Geschichte der Einführung der Renaissance in Deutschland ist ein kleines Bronce-Epitaph des Kardinals Albrecht von Brandenburg, Kurfürsten von Mainz, welcher ein mächtiger Protector der damals neuen Kunstweise in Deutschland war, dessen Einfluß auf sie aber noch nicht genügend gewürdigt worden ist. In dieselbe Reihenfolge gehört auch ein, freilich im ersten Zimmer aufgestelltes interessantes Fragment von dem Bucentauro, dem berühmten venetianischen Prachtschiffe, auf welchem der Doge von Venedig seine symbolische Vermählung mit dem Meere zu feiern pflegte. Es ist eine sehr reich, mit 18 halblebensgroßen Figuren durchgeführte, ursprünglich vergoldete, jetzt braun gestrichene Schnitzarbeit, Eigenthum des Generals v. Peuker, der sie aus dem Palazzo Tiepolo zu Venedig erworben hat.

In dem Zimmer IV und V sind die Gegenstände im Stil der deutschen Renaissance des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts zusammengestellt, welche bisher zu wenig beachtet wurden, der jetzt aber gewiß mit Recht besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Diese Arbeiten sind zum großen Theil aus Nürnberg und Augsburg, wo im sechszehnten Jahrhundert das Kunsthandwerk in höchster Blüthe stand, und von wo aus fast die ganze gebildete Welt mit Luxusgegenständen versehen wurde. Wir finden hier Ofenmodelle und Ofenkacheln, Hängeleuchter mit Hirschgeweihen, Möbel mit Schnitzereien und Intarsien, figürliche Schnitzereien, dann Gefäße aus Delfter Fayence u. A. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen die Augsburger Kunstschränke, d. h. Kästen von höchster Sauberkeit der Ausführung und mit Arbeiten aller Kleinkünste in verschwenderischer Weise ausgestattet. Nicht der schönste, doch der bekannteste unter ihnen ist der sogenannte Pommersche Kunstschrank des Berliner Museums vom Jahre 1617, welcher deßhalb von besonderem Interesse ist, weil wir über die Anfertigung desselben nach Zeit, Besteller, Arbeiter ꝛc. sehr genau unterrichtet sind. Sein reicher Inhalt ist in einem besonderen Glasschranke vollständig ausgebreitet. Zwei Glasschränke in diesen Zimmern enthalten deutsche Goldschmiedearbeiten der besten Zeit. In einem derselben befinden sich zwei der Hauptanziehungspunkte der ganzen Ausstellung, nämlich zwei große Pokale aus vergoldetem Silber im Besitz des Kaisers Wilhelm, von denen der eine höchst wahrscheinlich ein Werk des berühmtesten der Nürnberger Goldarbeiter, des Wenzel Jamnizer, ist, der andere gewöhnlich, jedoch durchaus falsch, als ein Werk des Benvenuto Cellini bezeichnet, unzweifelhaft eine sehr bedeutende Arbeit eines der vorzüglichsten Nürnberger Meister ist. Ferner befinden sich in diesem Schranke das Kurschwert von Brandenburg und das Reichsschwert des preußischen Staates, zwei sehr kostbare, aber nicht gerade künstlerisch bedeutende Werke, welche dem preußischen Kronschatze gehören und hier zum ersten Male öffentlich ausgestellt werden, ein Tafelaufsatz in Form eines Elephanten, welcher, ich weiß nicht mit welchem Recht, dem Christoph Jamnizer, einem Neffen des Wenzel, zugeschrieben wird, mehre andere kleinere Pokale, zwei Abendmahlskelche, kleine Gefäße aus Silber für Pfeffer und Salz und vieles Andere, zum Theil von großem Interesse.

In Zimmer IX sind Möbel und Geräthe aus der Zeit des prachtliebenden Königs Friedrich I. ausgestellt. Es ist die Zeit des großen Künstlers Andreas Schlüter. Man findet hier sieben Original-Modelle der Masken sterbender Krieger, welche Schlüter für den Hof des Zeughauses gefertigt hat, einige nach seinen Entwürfen ausgeführte Thürflügel aus dem Schlosse Charlottenburg und ein Modell in Bronce nach der Reiterstatue des großen Kurfürsten von Schlüter auf der nach diesem Denkmal benannten Brücke zu Berlin, sodann viele prachtvolle Boule-Möbel, zwei sehr schöne Kassetten mit Bronce-Beschlägen u. a. Von dem silbernen Mobiliar, welches Friedrich I. anfertigen ließ, haben sich leider nur zwei Stühle erhalten (welche jetzt im kgl. Schlosse als Thronsessel dienen), weil König Friedrich II. es einschmelzen ließ, um daraus Geld zu machen, das er für seine Kriege gebrauchte. Die erhaltenen sehr schönen Reste lassen diesen Verlust lebhaft bedauern; denn die versilberten Möbel, welche der König an Stelle der massiven machen ließ, stehen den Originalen an Kunstwerth wesentlich nach.

Die beiden folgenden Räume X und XI enthalten Möbel, Geräthe, Kunstwerke und Schmuckgegenstände aus der Zeit Friedrichs des Großen, der Blüthe des Rococo-Stils. Mitten im Zimmer steht die charaktervolle Broncestatue des Königs von Schadow, der ihn in Be-

gleitung von zwei Windhunden dargeſtellt hat. Sehr ſchön iſt auch die in gebranntem Thon ausgeführte Büſte Gluck's von Houdon. Die Möbel ſind meiſt den von Friedrich d. Gr. neu eingerichteten Schlöſſern zu Potsdam entnommen und wohl meiſt franzöſiſche Arbeit. Beſonderes Intereſſe erregen wegen ihrer hiſtoriſchen Beziehungen der Arbeitstiſch, das Fortepiano und das Notenpult des großen Königs, wegen ihrer Koſtbarkeit auch drei mit Brillanten beſetzte Doſen und drei Spazierſtöcke ſeines Beſitzes. Auf einem Eckſchranke iſt ein großes, vergoldetes und ſchön bemaltes Porzellan-Service aus dem neuen Palais aufgeſtellt. An den Wänden hängen einige charakteriſtiſche Gemälde, welche zum Schmuck der Zimmer jener Zeit weſentlich gehören.

Nach Beſichtigung der in dieſen beiden Zimmern ausgeſtellten glänzenden Leiſtungen des Rococo wollen die im Raum XII vereinigten Gegenſtände aus der Zeit des Königs Friedrich Wilhelm II. nicht mehr gefallen. Sie ſind ſteif und nüchtern.

Erſt die Arbeiten nach Schinkel's Zeichnungen, im Raum XIII, einige Stühle aus dem Palaſte des Prinzen Karl, einige Bilderrahmen, eine große broncene Fontainenſchale aus Charlottenhof u. A. entſprechen wieder einem geläuterten Geſchmack. In demſelben Zimmer ſind auch einige antike Werke aus dem Privatbeſitz aufgeſtellt.

In dem der weſtaſiatiſchen Kunſt-Induſtrie gewidmeten Raume VI fallen ſogleich die vielen aus Wolle geknüpften perſiſchen Teppiche mit ihren eigenthümlich ſtiliſirten Muſtern und ihren Farben von wunderbarer Harmonie auf. Sodann feſſeln die indiſchen Webereien und Stickereien, die reich ornamentirten Bronce-Gefäße aus Perſien, gravirte Kupferſchüſſeln und muſiviſche Käſtchen aus Indien u. A.

Weſentlich anders iſt der Charakter der am entgegengeſetzten Ende in Raum VIII vereinigten Gegenſtände aus China und Japan. Man findet hier große Bronce-Vaſen mit Ornamenten aus eingelegtem Silber, viel Porzellan, herrliche Email-Vaſen, zum Theil von koloſſaler Größe, vorzügliche Lackarbeiten, Fächer aus Elfenbein geſchnitzt, geſtickte Gewänder u. ſ. w.

In den zuletzt bezeichneten Räumen befinden ſich, ſehr günſtig aufgeſtellt, auch zwei große gemalte Fenſter des fünfzehnten Jahrhunderts, aus der Kirche zu Werben in der Altmark, welche der treffliche Glasmaler Müller in Berlin ſo eben reſtaurirt hat und welche daher hier ausgeſtellt werden konnten, bevor ſie nach Werben zurückgehen.

Auf die in den ſehr praktiſch eingerichteten Glasſchränken im Südflügel aufgeſtellten Sammlungen meiſt kleinerer Gegenſtände, welche wegen der überſichtlichen Anordnung in hiſtoriſcher Folge ſehr lehrreich ſind, und unter welchen Vieles hier zum erſten Mal zur öffentlichen Kenntniß kommt, im Einzelnen näher einzugehen, würde zu weit führen. Hervorheben möchte ich nur die in hiſtoriſcher Beziehung ſehr vollſtändige Sammlung italieniſcher Majolika-Schüſſeln, die geblaſenen, geſchliffenen und bemalten Gläſer, den großen Reichthum an ſehr ſchönen Steingut-Krügen, beſonders aus der Hahnemann'ſchen Sammlung, die Porzellanfiguren der eleganteſten Art, eine Anzahl ſehr vorzüglicher Portrait-Medaillons in Holz, höchſt koſtbare ältere Spitzen von ſeltener Erhaltung, im Beſitz des Kaufmanns Schachtel, eine große, beſonders ſchöne Schüſſel von Bernard Paliſſy, einen mit höchſter Sauberkeit ausgeführten und künſtleriſch vollendeten, mit in Holz geſchnitzten originellen Ornamenten verſehenen Bandwirkrahmen im Stil der deutſchen Frührenaiſſance und ein ſehr ſchön ornamentirtes Falkenbauer aus Schmiedeeiſen.

Doch fand jeder Beſucher unter den mehr als viertauſend Gegenſtänden etwas Anderes, das ihn beſonders intereſſirte. Wohl Keiner derſelben dürfte Alles geſehen haben.

Da die Ausſtellung ſehr zahlreich beſucht war und von Vielen mit dem lebhafteſten Intereſſe ſtudirt wurde, ſo iſt mit Sicherheit anzunehmen, daß die große Arbeit für ihre Herſtellung nicht umſonſt geweſen iſt, vielmehr reichliche Früchte tragen wird. R. B.

Digitized by Google

Die Wiener Schatzkammer.

Mit Abbildung.

Als vor zwei Jahren in dieser Zeitschrift (VI, 55) der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses gedacht wurde, geschah es aus Anlaß der inzwischen beinahe vollendeten Leitner'schen Publikation, *) in welcher die unvergleichlichen Kostbarkeiten des habsburgischen Hausschatzes zum ersten Mal in würdiger und wahrhaft künstlerischer Weise veröffentlicht werden.

Unsre heutige Betrachtung gilt nicht in erster Linie dem Werke, sondern der Sammlung selbst. Mit dieser ist nämlich im Laufe der letzten Monate eine durchgreifende Veränderung vor sich gegangen, ein Umgestaltungsproceß, der nicht nur die Aufstellung und Anordnung, sondern auch den Bestand der Sammlung betrifft und in seinen Konsequenzen wie in den Grundsätzen, welche bei der neuen Disposition befolgt wurden, für Wien speciell und für alle kunstverwandten Kreise des Auslandes von großem Interesse ist.

Wie man weiß, gehörte die Wiener Schatzkammer früher in die Reihe jener Kuriositäten- und Kunst-Kabinete, wie sie kein gut situirtes Fürstenhaus in den goldenen Tagen der absoluten Monarchie sich anzulegen verabsäumte: bunt gemischt aus allerhand kostbarem Hausrath, Reliquien der Vorzeit, Prachtstücken der Luxusindustrie und wunderbaren Erfindungen, dem unvermeidlichen „Perpetuum mobile" u. dergl., und von dilettirenden Hofchargen mehr bewacht als eigentlich verwaltet. Um es kurz zu sagen: diese gemüthliche Periode, gepriesen von allen Lohndienern und Kustoden der alten Zeit, ist für die Wiener Schatzkammer nun vorbei. Die Forderungen der modernen Wissenschaft haben, wie wir mit wahrer Genugthuung berichten, auch in diesem Gebiete sich Gehör verschafft; die erste „Kunst- und Wunderkammer" ist gefallen, um einer streng systematisch angelegten und historisch geordneten Sammlung Platz zu machen, und wir dürfen hoffen, daß dieser Fall recht bald auch anderwärts verdiente Nachfolge finden werde.

Den äußeren Anstoß zu der glückverheißenden Umgestaltung hat ohne Zweifel der begonnene Neubau der kaiserlichen Museen gegeben, in deren an die Burg sich anlehnenden kolossalen Räumlichkeiten alle bisher zerstreuten und ungenügend aufgestellten Kunstschätze des Hofes ihre Unterkunft finden sollen: die Galerie des Belvedere, die Ambraser Sammlung, das Waffenmuseum, das Münz- und Antiken-Kabinet, die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek u. A. Aber das Verdienst, die dadurch für die Zukunft gebotene Neuanordnung und Sichtung aller dieser Sammlungen schon jetzt bei der Schatzkammer gleichsam probeweise durchgeführt zu haben, gebührt dem gegenwärtigen Oberstkämmerer Grafen Crenneville, dessen kunstsinniger Oberleitung in dem neu ernannten Schatzmeister Quirin Leitner eine bewährte und energische Kraft zur Verfügung steht. Leitner hat über die bei der neuen Aufstellung der Schatzkammer befolgten Grundsätze in dem unlängst erschienenen Katalog derselben **) in Kürze Rechenschaft gegeben. Wir entnehmen daraus Folgendes:

Als Hauptgesichtspunkt bei der Reorganisation galt, in die Schatzkammer nur solche Gegenstände aufzunehmen, welche in irgend einer Weise zum unmittelbaren Gebrauch des Hofes dienen können: also sämmtliche Prunkgefäße aus Krystall, Edelmetall und Edelstein, die Uhren, die eigentlichen Schmucksachen, ferner die Kroninsignien, Orden, Hoheitszeichen u. dergl. Dazu kommen, als historische Reliquien, welche sich im Besitz des österreichischen Kaiserhauses befinden, ohne dessen Eigenthum zu sein: die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. — Alles Uebrige, was früher sonst noch in der Schatzkammer angesammelt war, aber nicht unter die obigen Rubriken fällt, wurde von ihr ausgeschlossen, dagegen manches Andere, was nach der neuen Disposition hierhergehört, von seiner bisherigen Stelle in die Schatzkammer übertragen. So auch das berühmte Salzfaß Benvenuto Cellini's, welches die Leser in W. Unger's für das Leitner'sche Werk ausgeführter Nachbildung, die wir der Güte des Herausgebers verdanken, diesem Aufsatze beigegeben finden. (Vergl. J. Brinckmann, B. Cellini's Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Skulptur, Leipzig 1867, S. 27 ff.). Die Saliera wurde bekanntlich im Jahre 1570 dem Erzherzoge Ferdinand von Tirol vom Könige Karl IX. von Frankreich zum Geschenk gemacht, kam auf diese Weise in die Ambraser Sammlung und war in der letzten Zeit im k. k. Münz- und Antikenkabinet aufgestellt. Sie bildet jetzt neben Christoph Jamnizer's Prunkschüssel und den herrlichen Kannen, Vasen und Pokalen aus Achat, Lapislazuli und emaillirter Goldarbeit, welche

*) Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses. Auf Allerhöchsten Befehl S. M. des Kaisers unter Leitung des k. k. Oberkämmerer-Amtes herausgegeben von Quirin Leitner. Wien, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. Lfg. 1—16. 1870—72. Fol.

**) Uebersicht der Sammlungen der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses. Wien 1872. 191 S. 8°.

Digitized by Google

das nämliche Zimmer ſchmücken, einen der Glanzpunkte der hier vereinigten Prachtgefäße, wie ſie in größerem Reichthum und geſchmackvollerer Aufſtellung wohl kaum eine andre Sammlung darbieten dürfte. Geradezu einzig in ihrer Art muß aber die in den Käſten VII—XII aufgeſtellte Collektion von Kryſtallgefäßen genannt werden, in welcher wir die ganze Entwickelung der Kryſtallſchleiferei vom 15. Jahrhundert an bis auf die neueſte Zeit in Exemplaren von der höchſten Schönheit der Form und des Schliffs verfolgen können. Der Triumph dieſer Technik iſt die auserleſene Gruppe von Gefäßen im Kaſten XII, worunter wir nur den reich mit Email, Edelſteinen und Perlen geſchmückten Kryſtallbecher ſpätgothiſchen Stils, vom Hofe Herzog Karl's des Kühnen ſtammend, und das reizvoll aufgebaute tragbare Altärchen aus Florentiner Moſaik, Edelſteinen, Email und Kryſtall mit der Darſtellung der Samariterin am Brunnen hier namhaft machen wollen. Auch die Sammlung der Uhren im erſten Zimmer hat durch die neue Anordnung ein ganz anderes Geſicht bekommen. Die große ſogenannte „Krönungsuhr," welche den früher nach beliebter Manier truppweiſe eingelaſſenen Fremden gewöhnlich als „Schlußtableau" gezeigt zu werden pflegte, hat ſelbſtverſtändlich ganz weichen müſſen, und die Zuſammenſtellung zeigt uns jetzt nicht mehr eine wirre Maſſe von Kurioſitäten, ſondern ſie repräſentirt die Geſchichte der Uhrmacherkunſt und zugleich das mathematiſche Wiſſen der Zeit, wie es die zum Theil als Mathematiker berühmten Verfertiger in ihren Uhrwerken niedergelegt haben. Als auf eines der geſchichtlich intereſſanteſten Beiſpiele, ſei hier auf die Pendeluhr von Joſt Bürgi (erſtes Viertel des 17. Jahrhunderts) hingewieſen, welche für die erſte gehalten wird, an der das Pendel als Regulator angewendet wurde. Daß die Sammlung der Uhren auch in künſtleriſcher Hinſicht einen Schatz von köſtlichen Erfindungen und beſonders Ornamentmotiven birgt, auf deſſen Hebung und Verwerthung unſere Künſtler und Kunſtinduſtriellen nicht dringend genug hingewieſen werden können, zeigt ſchon ein Blick auf die Tafeln des Leitner'ſchen Werkes, deſſen ſorgfältige und mit künſtleriſchem Verſtändniß ausgeführte Abbildungen überhaupt die ſchönſten Muſter für den Kunſthandwerker darbieten. Wir wollen hinzufügen, daß unter den Verfertigern der Uhren, wie namentlich auch unter den Urhebern der vorhin erwähnten Goldſchmiedearbeiten (Tafelaufſätze, Pokale, Schüſſeln u. ſ. w.) ſich die ausgezeichnetſten Kräfte aus der Zeit und unmittelbaren Umgebung Kaiſer Rudolph's II. befinden. Dieſe Meiſter aus der Blütheperiode der deutſchen Renaiſſance ſind uns bisher nur zum Theil bekannt (außer den bereits erwähnten ſeien C. Schweinberger und Chr. Lenker noch namhaft gemacht), zum andern Theil ſind ſie anonym. Wir dürfen manche intereſſante Aufſchlüſſe über die Monogramme der letzteren und die darunter ſteckenden Perſönlichkeiten von Leitner's erläuterndem Text erwarten, der dem nächſtens erſcheinenden Schlußheft (18) ſeiner Publikation beigegeben werden wird. Das Werk hat nicht nur die Aufgabe der Verallgemeinerung des Schönen, ſondern es ſoll auch ein Beitrag zur Erforſchung der Geſchichte der Kleinkunſt ſein, welche bekanntlich überhaupt, vornehmlich aber in den uns ſo nahe berührenden Gebieten der deutſchen Renaiſſance, immer noch ſehr im Argen liegt.

Daß der mit der Schatzkammer vorgenommene Umgeſtaltungsproceß auf die übrigen Sammlungen des öſterreichiſchen Kaiſerhauſes nur von günſtiger Wirkung ſein kann, geht aus dem Geſagten wohl klar hervor. Zunächſt wird dadurch die Ambraſer Sammlung berührt; ſie hat Vielerlei in ſich aufgenommen, was aus der Schatzkammer nach dem neuen Aufſtellungsprincip entfernt werden mußte: die Elfenbeinarbeiten, Holzſkulpturen, Stickereien (z. B. die burgundiſchen Meßgewänder), Arbeiten in Eiſen und alle hiſtoriſchen und antiquariſchen Gegenſtände verſchiedenſter Technik. Dazu werden ſpäter die Waffen aus der Hofſammlung des Arſenals kommen und mit dem früheren Beſitz der Ambraſer Sammlung an Waffen und Rüſtungen zuſammen ohne Zweifel das reichhaltigſte derartige Muſeum der Welt ausmachen. Daß es dann auch dieſer Sammlung an einer neuen, den Anforderungen der Wiſſenſchaft entſprechenden Sichtung und Anordnung nicht fehlen werde, iſt ſo ſelbſtverſtändlich, daß wohl Niemand es wird in Zweifel ziehen wollen. Wir bringen der mit der oberſten Leitung aller dieſer großen Aufgaben betrauten Perſönlichkeit die volle Zuverſicht entgegen, daß es ihr an der dazu nöthigen Energie ebenſo wenig wie an Einſicht fehlen werde. Die Zeit des Sammelns im großen Stile iſt jetzt für unſere Höfe, ſo ſcheint es, vorüber. Nun bliebe ihnen aber die nicht minder ehrenvolle Miſſion, in der Nutzbarmachung und wiſſenſchaftlichen Verarbeitung ihrer Schätze den Völkern voranzuleuchten. Es würde uns herzlich freuen, wenn das habsburgiſche Haus darin den deutſchen Fürſtengeſchlechtern konſequent voranginge, wie es in ſo manchen Impulſen und Schöpfungen der jüngſten Zeit, deren Zeugen wir ſind, ſich rühmlich hervorgethan hat.

Wien. C. v. L.

Druckfehler.

Am Schluß des erſten Artikels „Barock, Rococo und Zopf" iſt (Heft I. S. 10, Z. 5 v. u.) zu leſen: „ebenſo unverträglich mit dem Spiel des Rococo" ꝛc. (ſtatt „verträglich").

Raphaelſtudien.

(H. Grimm, das Leben Raphael's von Urbino. Berlin 1872.)

Mit Holzſchnitten.

Raphael's Selbſtbildniß aus der „Schule von Athen."

Raphael's Leben zu ſchildern iſt keine dankbare literariſche Aufgabe, jedenfalls nicht ſo dankbar, als es der weitſtrahlende Ruhm des Helden bei oberflächlichem Blicke glauben läßt. Es fehlen die Wechſelfälle des Schickſals, die dramatiſchen Wendungen, die ſcharfen Einſchnitte in der perſönlichen Entwicklung, welche die Biographien vieler anderen Künſtler ſo anziehend geſtalten. Raphael's Leben ſind ſeine Werke; wer jenes erzählen will, merkt bald, daß er nichts Beſſeres, ja kaum etwas Anderes thun kann, als dieſe zu beſchreiben. Schon unſere Vorfahren wußten, daß man bei Raphael über dem Genuſſe ſeiner Schöpfungen den Schöpfer völlig vergeſſe, und jeden Tag erneuern wir die Erfahrung, daß die einzelnen Werke ſo abgeſchloſſen und in ſich vollendet ſind, daß man zunächſt gar nicht daran denkt, ſie als Glieder einer größeren Entwicklungsreihe einzuordnen und nach dem Maße des Fortſchrittes zu fragen. Der Giardiniera geben wir ebenſo willig den Preis, wie der Mad. della Sedia; die Madonna del Granduca iſt in ihrer Art ebenſo meiſterhaft wie die Perle, Raphael's Tafelbilder entzücken uns in dem gleichen Maße, wie uns ſeine Fresken begeiſtern. Goethe's Wort über Raphael bleibt ewig wahr: Raphael machte eben Alles, was Andere zu machen wünſchten.

Dieſe Erwägungen mögen es wohl geweſen ſein, welche auch den jüngſten Biographen Raphael's, Herman Grimm in Berlin, beſtimmten, an die Stelle einer ſelbſtändig gefaßten, unſern hiſtoriſchen Anſchauungen entſprechenden Lebensbeſchreibung einen bloßen kritiſchen Kommentar zur Vaſariſchen Vita di Raffaelo zu ſetzen, ſtatt der zuſammenhängenden Erzählung eine Reihe von Reflexionen zu geben. Ueber die von Grimm gewählte Form wollen wir nicht rechten und die Bedenken zurückdrängen, ob unter dieſen Umſtänden nicht ein einfacher raiſonnirender Katalog der Raphael'ſchen Werke angezeigt geweſen wäre. Der Anſchluß an Vaſari ſchiene uns eigentlich nur dann geboten, wenn dieſer in Bezug auf Raphael den Rang einer unmittelbaren, lauteren Quelle beſäße und bloß in Einzelheiten berichtigt zu werden brauchte. Aber Grimm klagt ſelbſt, daß Vaſari nur die Kunſt verſtand, „den allgemeinen Dunſt ſeiner Notizen zu Wolken zu ballen und daß die Späteren

dann dieſe Wolken als Grundquadern für ihre Raphaelſtudien" benutzten, er verdammt faſt durchgängig Vaſari's Grundſätze und hat im Ganzen eine höchſt geringſchätzige Meinung von deſſen Raphaelſtudien. So wird der Kommentar faſt durchgängig zu einer Polemik und gewinnt eine Ausdehnung, unter welcher die Klarheit und Ueberſichtlichkeit leidet. Doch mag uns auch die Form des Grimm'ſchen Buches nicht anmuthen, wir wollen uns nur an den Inhalt halten.

Der eigentlichen Biographie läßt Grimm eine ſtattliche Einleitung vorangehen, in welcher er die Geſchichte der Raphaelſtudien und der Raphaellegende eingehend erörtert. Die Glanzſeiten des Verfaſſers, eine gute literariſche Bildung und die glückliche Gabe, auch entlegenere Beziehungen zu finden und heranzuziehen, kommen ſchon in der Einleitung zur Geltung. Doch fehlt es auch nicht an mannigfachen Mißverſtändniſſen und Irrthümern. Es iſt eine entſchiedene Uebertreibung, wenn Grimm behauptet, „Raphael hätte keine Schule gezogen", Michelangelo dagegen in ſeinen „wenigen Werken eine Generation geſchaffen, welcher eine unendliche Zeugungskraft innewohnt". Die Thatſache einer reichen Nachfolge Raphael's iſt eben ſo bekannt, wie die Baſtardnatur der meiſten Nachahmer Michelangelo's. Daß der Einfluß des letzteren allmählich überragt, erklärt ſich aus dem Umſtande, daß der eigenthümliche Stil Michelangelo's, das Selbſtgenügen der groß und mächtig gefaßten Formen, der dekorativen Tendenz der folgenden Jahrzehnte am nächſten ſtand. Grimm allein eigenthümlich iſt ferner die Meinung, daß Dorigny's Stiche nach Raphael's Cartons „unübertroffen ſind und in Kunſt und Schwung den Zeichnungen Raphael's gänzlich entſprechen." Die virtuoſe Technik des Meiſters beſtreitet Niemand, aber ebenſo unleugbar iſt es, daß er Raphael durch die Brille ſeines Jahrhunderts ſah, ihm ein akademiſches Gewand anzog, die ſchwungvolle Kunſt Raphael's übertrieb, deſſen Grazie nicht erreichte. Und weil wir dieſes erkannten, weil wir bei Dorigny die reine Hingabe an das Vorbild, die einfache, ungekünſtelte Empfindung vermißten, haben wir Keller's Entſchluß, die Cartons in würdiger Weiſe neu zu ſtechen, mit Freuden begrüßt. Noch andere, kleinere Irrthümer Grimm's bedürfen der Verbeſſerung. Nicht die „Gebrüder Boiſſerée" haben für den Fortbau des Kölner Doms agitirt und deſſen alte Pläne wieder aufgefunden. An dem Dombaue hat Melchior Boiſſerée keinen Antheil und um die Auffindung der alten Dompläne bekanntlich Moller das größte Verdienſt. Falſch iſt ferner die Behauptung, durch die „Boiſſerée's hätte Cornelius und Overbeck als Anfänger die erſte Richtung empfangen." Goethe (an S. Boiſſerée 14. Febr. 1814) nennt ſie beide einmal zuſammen: „Von Cornelius und Overbeck haben mir Schloſſer's ſtupende Dinge geſchickt." Dieſe Briefſtelle mag Grimm vorgeſchwebt haben, als er jene Behauptung niederſchrieb. In Wahrheit kam Overbeck erſt im Jahre 1835 mit Sulpiz Boiſſerée in nähere Beziehungen; Cornelius ſelbſt lernte Overbeck erſt in Rom kennen. Uebrigens ſind die Anfänge dieſer beiden Künſtler durchaus nicht zuſammenzuwerfen. Cornelius war anfangs dem altdeutſchen Stile zugänglich, in Overbeck's erſten Werken dagegen zeigt ſich bereits die Anlehnung an die italieniſchen Quattrocentiſten. Noch wäre über das Urtheil, welches Grimm über Paſſavant fällt, zu ſprechen und darauf hinzuweiſen, daß die ſtarke Betonung der Raphael'ſchen Jugendperiode nicht ausſchließlich aus dem Nazarenerthum Paſſavant's abgeleitet werden darf, daß auch das natürliche Intereſſe, welches jeder Biograph an der erſten Entwicklung ſeines Helden nimmt, einen großen Einfluß darauf übte. Doch um Paſſavant ganz gerecht zu werden, müßte ein Frankfurter Culturbild aus den zwanziger Jahren gezeichnet, und der eigentliche Kreis von Männern, die dort in der Geſellſchaft herrſchten, — halb Originale, halb kluge Weltmenſchen, katholiſirend und doch den Freuden des Lebens nicht abhold, mit romantiſchen Neigungen ausgeſtattet, aber auch auf ihre Beziehungen zu Goethe ſtolz pochend — geſchildert werden. Ein anziehender

Stoff, der aber, ganz abgesehen von unserem Unvermögen, ihn zu bewältigen, uns hier von dem eigentlichen Gegenstande viel zu weit abführen würde. Wir gehen gleich zur Biographie Raphael's über.

Folgende Momente sind in Raphael's Jugendgeschichte von durchgreifender Wichtigkeit und wurden auch vorzugsweise von der wissenschaftlichen Forschung in den Vordergrund gestellt. Hat bereits der Vater Giovanni Santi auf die künstlerische Erziehung des Sohnes Einfluß geübt, und wer ist nach des Vaters Tode Raphael's Lehrer gewesen? Auf den braven Giovanni Santi ist Grimm wenig freundlich zu sprechen. „Wäre er nicht der Vater Raphael's, so würden seine Werke schwerlich Interesse erregen." Die Berechtigung zu diesem geringschätzigen Urtheil scheint sich Grimm aus — seiner Unkenntniß der Werke Giovanni's zu holen. Er berichtet über seine Wirksamkeit Folgendes: „Gemälde Giovanni's befinden sich auf dem Berliner Museum, andere sind von der Arundel-Society in Farbendruck mitgetheilt worden." In Wahrheit befindet sich in Berlin nur ein authentisches Gemälde (Madonna Matarozzi) Giovanni's, und die Arundel-Gesellschaft hat nicht „andere Bilder", sondern einzig und allein ein Wandgemälde aus S. Domenico in Cagli publicirt. Wer nicht mehr von Giovanni weiß, nicht mehr von seinen Werken gesehen hat, der muß sich eigentlich des Urtheils enthalten. Für Grimm folgt daraus nur, daß er „nicht im Stande ist, Giovanni so viele originale Kraft zuzutrauen," als Crowe und Cavalcaselle thun. Diese sind für Giovanni's Mängel nicht blind, sie wissen aber auch „die Neigung zum Holdseligen und Graziösen" zu würdigen, „die alle seine Werke an sich tragen und die vom Vater auf den Sohn überging." Sie gehen noch weiter und sagen: „Raphael ist schon im Vaterhause von dem Hauch florentinischen Geistes berührt worden, der Dank den Einwirkungen Uccelli's, Francesco's und Melozzo's in Santi's Schaffen lebte. Wie mächtig des Vaters Vorbild auf den Entwicklungsgang des Sohnes war, davon zeugt die häufige Wiederkehr der Typen und Physiognomien an Kinder- und Engelgestalten Raphael's, die sich von denen Santi's nur durch die höhere Freiheit unterscheiden, wie sie naturgemäßer Fortschritt des Jüngern und Einfluß der reifenden Zeit mit sich brachte."

So urtheilen Crowe und Cavalcaselle, und wer Santi's Werke in Cagli und namentlich in Fano gesehen und geprüft hat, wird ihnen beistimmen. Selbstverständlich ist dabei noch an keine längere systematische Lehre zu denken; es ruht zunächst des Vaters künstlerisches Wesen als stiller Trieb in dem jugendlichen Raphael und erhält sich in ihm mehr als natürliches Erbe als durch äußere Aneignung. Doch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Raphael wenigstens die erste Unterweisung noch durch seinen Vater empfing. Er ging bei des Vaters Tode in sein zwölftes Jahr (nach Grimm war er „zehnjährig, als sein Vater starb"; vom 28. März 1483 bis zum August 1494 sind aber mehr als elf Jahre verflossen), und nach der damals herrschenden Handwerkssitte geschah der Eintritt in die Werkstätte in ziemlich frühem Knabenalter. Wir können dafür das Beispiel Michelangelo's, Fra Bartolommeo's und Anderer citiren, und wir wissen auch, daß der alte Santi seine Kunst durchaus noch in altväterlicher Weise, handwerksmäßig trieb.

Wer übernahm nun nach Santi's Tode den Unterricht Raphael's, und was damit zusammenhängt, in welcher Zeit kam Raphael in Perugino's Werkstätte? Grimm begnügt sich zu sagen, nach allgemeiner Annahme sei Raphael erst 1500 bei Perugino eingetreten, er prüft diese Annahme nicht, scheint sogar (S. 58) die Meinung Pungileoni's, Passavant's (und Robinson's), dieses Ereigniß habe bereits 1495 stattgefunden, nicht ganz verwerflich zu finden. Für die Bestimmung einer späteren Zeit des Eintrittes giebt es aber zwingende, aus Urkunden geschöpfte Gründe. Perugino arbeitet seit 1493 in Florenz, er kauft sich 1496 dort einen Bauplatz und heißt habitator in populo S. Petri majoris,

iſt alſo ein ſtändiger Bewohner von Florenz, er iſt in Januar 1497 Mitglied der Künſtlerkommiſſion, welche die Fresken Baldovinetti's in der S. Trinità abſchätzt, und nimmt im Juni 1498 an den Berathungen über die Reſtauration der Domkuppel Theil. Erſt im letzten Jahre des Jahrhunderts verläßt er Florenz und ſchafft den Freskenſchmuck im Cambio zu Perugia, welchen er inſchriftlich im Jahre 1500 vollendet. Raphael's Eintritt in die Werkſtätte Perugino's kann demnach nicht in eine frühere Zeit fallen als 1500; denn daß er den Unterricht deſſelben in Perugia und nicht etwa in den neunziger Jahren in Florenz genoß, darüber kann nicht der geringſte Zweifel herrſchen. Damit ſtimmt auch der Wortlaut anderer Urkunden. Nach des alten Santi's Tode brachen zwiſchen Raphael's Vormund Don Bartolommeo und ſeiner Stiefmutter Bernardina Zwiſtigkeiten aus, die öfter gerichtliche Entſcheidungen hervorriefen. Die letzteren liegen uns vor. Im Jahre 1499 (5. Juni) werden Don Bartolommeo, Bernardina und Raphael (früher als minorenn bezeichnet) als perſönlich vor Gericht verhandelnd angeführt. Im folgenden Jahre (13. Mai 1500) vertritt Don Bartolommeo den jungen Raphael vor Gericht, und es heißt von dieſem: „Raffaele absente". Im Jahre 1499: venerunt da. Bernardina, domni Bartolomeus et Raphael ad infrascriptam transactionem"; im Jahre 1500: „stipulavit dom. Bartol. pro se et nomine Raphaelis etc." und „pro dicto Raphaele absente unterſchreibt: „Matthaeus notarius publicus". Zwiſchen Juni 1499 und Mai 1500 fällt demnach Raphael's Entfernung aus Urbino, ſein Eintritt bei Perugino. Wer bis dahin in Urbino Raphael's künſtleriſche Erziehung geleitet, darüber fehlt uns jede Kunde.

Näheres über die Wirkſamkeit Raphael's während ſeines Aufenthaltes in der Werkſtätte Perugino's zu errathen, hat von jeher alle Forſcher gereizt. Daß Raphael bereits hinreichend weit vorgeſchritten war, um als Gehilfe verwendet zu werden, iſt eben ſo glaublich, wie daß Perugino ein ſolches Mithelfen der Geſellen vielfach in Anſpruch nahm. Auch Crowe und Cavalcaſelle können der Verſuchung nicht widerſtehen, nach den Spuren der Raphael'ſchen Hand in Werken Perugino's zu ſpähen. Sie denken ſich ihn bereits bei der Entſtehung der Fresken im Cambio (Deckenbilder) mitthätig und entdecken noch an anderen auf Perugino's Namen getauften Bildern ſeine Hand. Grimm geht auf ſolche Unterſuchungen nicht ein. „Es kann vorkommen, ſagt er, daß der eine, der lange Lebenserfahrung für ſich hat, an einer Stelle die unzweifelhaften Pinſelſtriche Raphael's zu erkennen behauptet, wo der andere, deſſen Studium nicht ganz demſelben Gebiete der Kunſtgeſchichte gewidmet war, nichts davon zu erſehen im Stande iſt. Der Anfänger wird wohlthun, ſich an das zu halten, was feſt verbürgt iſt." Grimm beſchäftigt ſich zunächſt mit demjenigen Bilde, welches Vaſari an die Spitze der Raphael'ſchen Werke ſtellt, mit der Krönung Mariä, jetzt in der Vaticaniſchen Galerie. Die Skizze für die obere Hauptgruppe (Sammlung Wicar in Lille) ſcheint ihm bedenklich. Die Behauptung, daß die Art der Schraffirung mit der damaligen Weiſe Raphael's nicht ſtimme, wird wenige Gläubige finden. Für die Aechtheit ſprechen auch äußere Gründe, die auf der anderen Seite des Blattes befindlichen, zu demſelben Gemälde gehörigen Studien, über deren Urſprung nicht der geringſte Zweifel herrſcht.

Wichtiger als die Entſcheidung, ob das Liller Blatt ächt oder unächt ſei, — es fehlt uns nicht an Studien für die Krönung — iſt die Feſtſtellung der Chronologie in Bezug auf die einzelnen Werke Raphael's aus ſeiner umbriſchen Periode. Wir ſind leider an ſicheren Daten ſehr arm. Vaſari nennt keine Jahreszahlen. Nach der Vollendung der Krönung Mariä läßt er Raphael Perugia verlaſſen und in Città di Caſtello ein Crucifix (bei Lord Ward) und das Spoſalizio malen und dann zu Pinturicchio nach Siena gehen. Irrthümlich wird das Spoſalizio (ſignirt 1504) vor den Sieneſer Aufenthalt (Winter 1502—1503) geſetzt. Die Entſtehungszeit des Spoſalizio fällt ſpäter, wie wahrſcheinlich

alle Arbeiten in Città di Caſtello. Baſari ſelbſt giebt uns einen Anhaltepunkt, ſie chronologiſch zu beſtimmen. „Nach Vollendung dieſes Werkes (Krönung Mariä) verließ Raphael, da Pietro einiger Geſchäfte wegen nach Florenz zurückkehrte, Perugia und ging mit einigen ſeiner Freunde nach Città di Caſtello.“ Grimm meint, von Perugino's Reiſe nach Florenz um dieſe Zeit ſei nichts bekannt. Allerdings nicht, wenn er Raphael's Aufenthalt in Città di Caſtello in das Jahr 1500 ſetzt. Er folgt hier einmal ausnahmsweiſe Paſſavant, welcher das Crucifix dem Jahre 1500 zuſchreibt, bloß aus dem Grunde, weil es hinter dem Spoſalizio und der Krönung Mariä an Werth zurückſteht. Man erwäge, ob die Wahrſcheinlichkeit für eine ſo frühe Datirung ſpricht. Erſt im Jahre 1500, das ſteht nunmehr feſt, kam Raphael zu Perugino. Soll er nun ſogleich ſelbſtändig gearbeitet und Beſtellungen außerhalb Perugia's empfangen haben? Iſt es nicht ungleich glaublicher, daß Raphael in der erſten Zeit nur als Gehilfe Perugino's auftrat, wofür ja auch beſtimmte Anzeichen vorliegen, ſowie er auch in Siena nur im Namen und Auftrage Pinturicchio's arbeitete und erſt ſeit dem Jahre 1503 eine größere, ſelbſtändige Thätigkeit entfaltete und die Aufträge für Città di Caſtello ausführte? Für das Spoſalizio ſteht das Jahr 1504 feſt, das Crucifix hat Rumohr in das gleiche Jahr, nach dem Spoſalizio verſetzt, und wenn dieſes zu viel behauptet iſt, ſo iſt doch das ſicher, daß die Handzeichnung für das Crucifix (Albertina) eine viel feſtere Hand, eine größere techniſche Uebung offenbart als die Studien für die Krönung Mariä, welche dem Jahre 1502 angehören ſollen. Auch an äußeren Gründen für dieſe veränderte Zeitbeſtimmung fehlt es nicht. Pinturicchio brach die Malereien in der Libreria im Herbſte 1503 ab, und zur gleichen Zeit, wie Baſari ganz richtig bemerkt, ging auch Perugino nach Florenz. Anſtatt zu ſagen, von der Reiſe Perugino's ſei factiſch nichts bekannt, hätte Grimm Gaye aufſchlagen ſollen, bei dem er unter den Sachverſtändigen, welche am 25. Januar 1504 über den geeignetſten Platz für Michelangelo's David berathen ſollten, auch Perugino und zwar mit ſeinem Florentiner Wohnorte in pinti gefunden hätte. Zwei ſichere Haltepunkte für die frühere umbriſche Periode Raphael's wären alſo gegeben: ſein Aufenthalt in Siena 1503 und ſeine Thätigkeit für Città di Caſtello 1504. Die Skizzen für die Fresken in der Libreria (zu den drei von Grimm aufgezählten käme noch eine Orforder Zeichnung, ſchon von Ottley publicirt, hinzu) könnte zwar Raphael noch in Perugia entworfen haben, die Zeichnung nach der antiken Gruppe der drei Grazien dagegen ließ ſich nur an Ort und Stelle anfertigen. Grimm ſchildert dieſe Zeichnung, das erſte Studium Raphael's nach der Antike, ausführlich und knüpft an ihre Betrachtung allgemeine Erwägungen. „Es kann gar kein Zweifel darüber walten, daß Raphael dieſe ſchlanken, mädchenhaft geſtreckten griechiſchen Körper wirklich vor Augen hatte, deren Hüften ſo ſchmal, deren Formen ſo zart ſind: auf ſeiner Zeichnung haben ſie die Eigenſchaften der Frauen Perugino's angenommen! Die Hüften ſind breit geworden, der Leib kürzer, alles runder, fetter, frauenhafter, die Geſichter niedlich und auf den Lippen der Münder jenes perugineske Lächeln, das man ſo bald herauserkennt.“ Wir laſſen die Richtigkeit der Vergleichung auf ſich beruhen, obgleich wir ſie nicht ganz zutreffend finden können. Wo in aller Welt aber hat Grimm „Geſichter und Münder“ geſehen, da ſich nur ein einziger Kopf darauf befindet? Raphael hat nämlich nur zwei Grazien kopirt, von denen die eine ganz erhalten iſt, der anderen dagegen der Kopf und der linke Fuß fehlen. Wer in Grimm's Buche einfache Belehrung ſucht, hat einen ſchlimmen Stand. Zunächſt muß er hören, daß es eigentlich gar kein Kunſturtheil giebt, ſondern Alles nur auf dem Gefühle beruht (S. 62, 63, 121, 122); vernimmt er ausnahmsweiſe eine Anſicht, ſo kann er ſicher ſein, daß ihm einige Seiten ſpäter die ſchroff entgegengeſetzte als eben ſo richtig gegenübergeſtellt wird. Seite 61 heißt es z. B., daß Raphael ſchon 1502 die „Freiheit zeigt, mit welcher er ſich

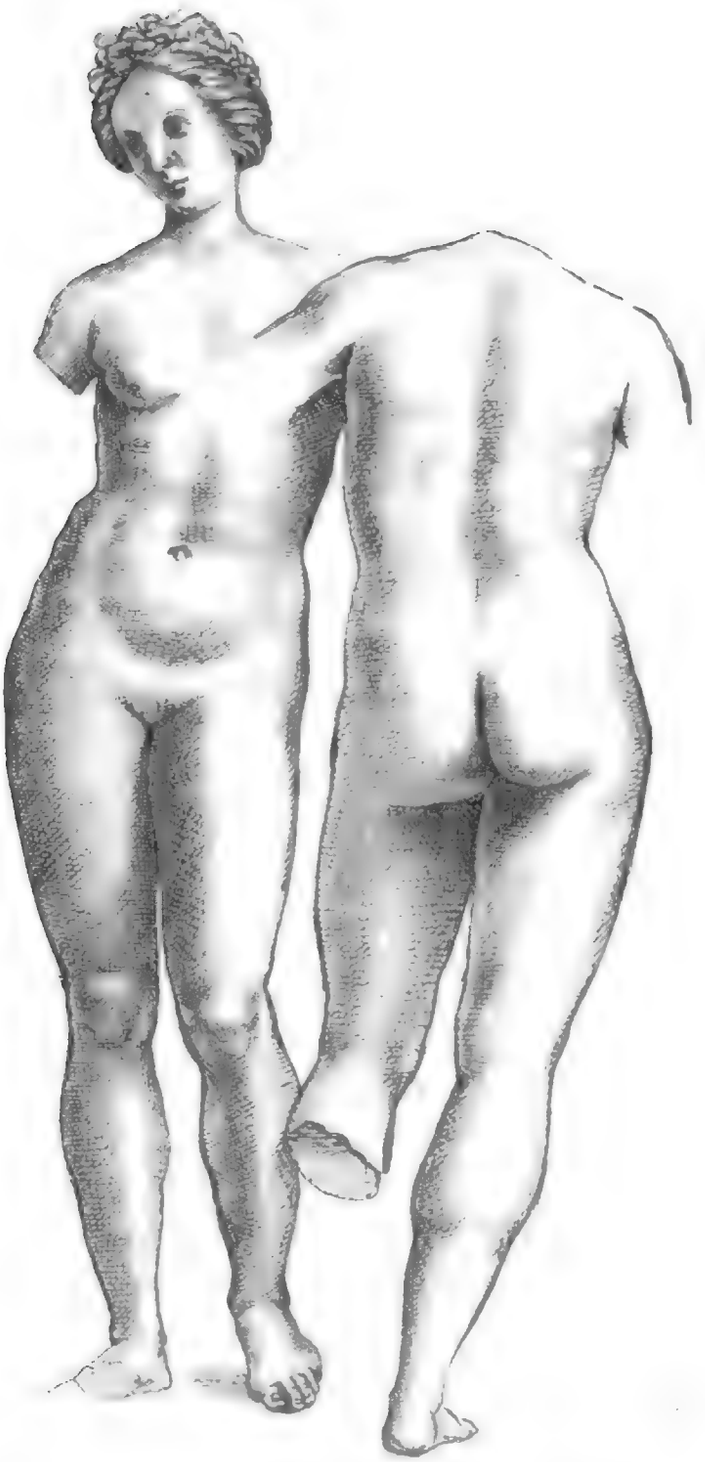
über die Formen erhob, welche die Schule Perugino's überlieferte." Seite 76 zieht Grimm aus der Zeichnung der drei Grazien „die Erfahrung, daß der Blick ſelbſt des geübteſten Künſtlers (und als ſolcher kann Raphael damals reichlich bezeichnet werden) befangen bleiben muß in äußeren Formen, die ſeiner Schule eigenthümlich ſind." Und zuletzt entdeckt man, daß dem Verfaſſer die Fähigkeit abgeht, Kunſtwerke genau zu betrachten und auch nur ſtofflich richtig zu beſchreiben. (Man vergleiche die beigegebenen Abbildungen.)

Mit dem Jahre 1504, ſo nimmt man gewöhnlich an, geht Raphael's umbriſche Periode zu Ende, beginnt die florentiniſche Zeit. Nicht der Wechſel des Wohnortes allein, auch die Wendung des Stiles ſoll dadurch bezeichnet werden. Auf dem Höhepunkte der umbriſchen Periode ſteht Raphael im Spoſalizio, die Vollendung innerhalb der Grenzen der Florentiner Schule hat er in der Grablegung erreicht. Die dazwiſchen liegenden Werke richtig zu ordnen, hat eine große Schwierigkeit. Das nächſtliegende wäre, ſie nach dem Maße des künſtleriſchen Fortſchrittes, den ſie bekunden, auch in der Zeit aufeinander folgen zu laſſen. Nicht immer aber läßt ſich der Fortſchritt mit voller Entſchiedenheit nachweiſen, und es hinkt überhaupt die Meinung, daß jedes ſpätere Werk nothwendig auch das beſſere ſein muß. Paſſend wiederholt Grimm Rumohr's Worte: „Es verwirrt uns, wenn wir ſehen, daß Künſtler von der Stufe, welche ſie ſchon eingenommen, ſich zurückwendend, ältere Eindrücke, welche vergeſſen ſchienen, wieder auffriſchen, in's Leben rufen, mit dem neu Erworbenen vermälen." Kein Wunder, daß die Reihenfolge der Raphael'ſchen Werke bei den verſchiedenen Forſchern verſchieden ausfällt, und jeder ausſchließlich das Recht auf ſeiner Seite zu haben glaubt. Die Schwierigkeiten werden noch dadurch vermehrt, daß es uns auch an äußeren Anhaltepunkten vielfach gebricht. Wie lange währte Raphael's Aufenthalt in Florenz?

Nach der bisher gangbaren Rechnung kam er im Herbſte 1504 dahin, verließ es jedoch im folgenden Jahre, um in Perugia die Fresken von S. Severo zu malen. In das Jahr 1506 fallen Reiſen nach Urbino und Bologna. Aber noch in demſelben Jahre kehrte er nach Florenz zurück, um hier bis zu ſeiner Berufung nach Rom (Sommer 1508) zu verweilen. Grimm verwirft die Annahme von Raphael's erſtem kurzen Aufenthalte in Florenz vollſtändig, er läßt den Künſtler bis Anfang 1506 in Perugia arbeiten und erſt um dieſe Zeit den Wohnort wechſeln. Es läßt ſich nicht leugnen, daß die Behauptung, Raphael ſei ſchon 1504 in Florenz anweſend geweſen, auf nicht ganz ſicheren Gründen ruht. Worauf ſie vornehmlich fußte, war der Empfehlungsbrief der Johanna von Montefeltre für den jungen Raphael vom 1. October 1504. Die Aechtheit deſſelben iſt aber nicht über jeden Zweifel erhaben. So bleibt nichts übrig, als uns an die Werke ſelbſt zu halten und zu forſchen, ob nicht dem Jahre 1505 angehörige Bilder bereits Spuren des florentiniſchen Einfluſſes zeigen. Iſt dieſes der Fall, ſo ſteigt die Glaubwürdigkeit eines früheren Aufenthaltes in Florenz. In erſter Linie muß demnach die Freske von S. Severo in Perugia genauer unterſucht werden. Sie iſt vom Jahre 1505 datirt, und wenn auch die Inſchrift ſpäter fällt als das Werk, ſo liegt doch kein Grund vor, an der Richtigkeit des Datums zu rütteln. Paſſavant nun findet in der Freske bereits die Früchte florentiniſcher Studien, Grimm, der hier wie meiſtens Rumohr folgt, vermag auch „nicht eine Spur der Bekanntſchaft mit florentiniſcher Kunſt darauf zu entdecken."

Um aus dem Widerſtreit der Meinungen zu kommen, blicken wir aus, ob uns nicht Skizzen und Studien zur Klarheit verhelfen. In der That weiſt Paſſavant auf ein altberühmtes Blatt in der Oxforder Sammlung hin, welches auf die Freske von S. Severo ſich bezieht und zugleich offenbart, daß Raphael zur ſelben Zeit den Schlachtkarton von Lionardo ſtudirt habe. Grimm ſagt kurzweg: „Meiner Anſicht nach gehört das Studienblatt weder zur Freske von S. Severo, noch rührt die Skizze zur Reiterſchlacht überhaupt von Raphael her."

Digitized by Google



Raffael's Handzeichnung nach der antiken Gruppe der Grazien in Siena.

(Sammlung der Akademie zu Venedig.)

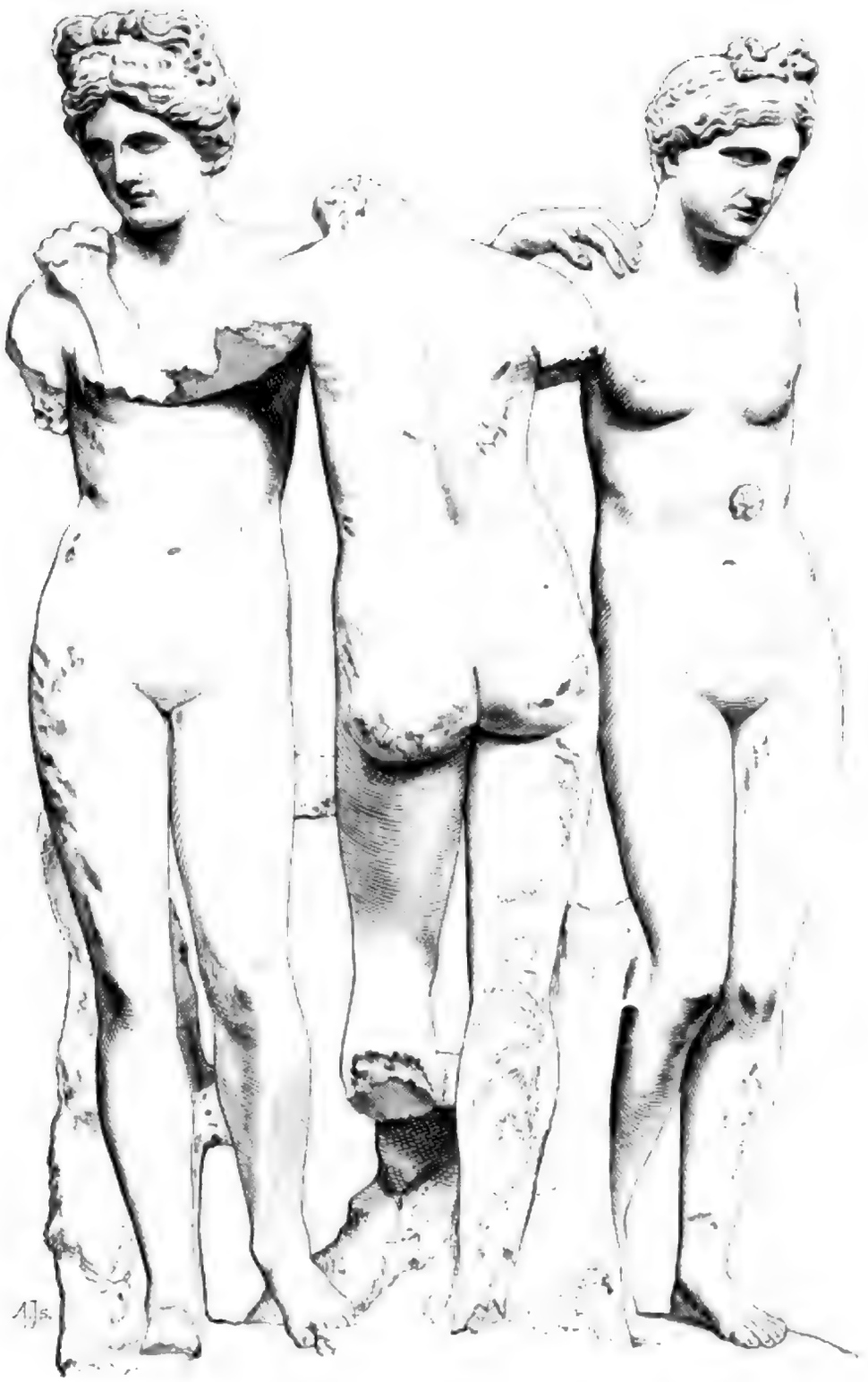
Zeitschr. f. bild. Kunst. VIII. Jahrg. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Antike Gruppe der Grazien in Siena.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VIII. Jahrg. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Grimm hat früher das ganze Blatt Lionardo selbſt zugeſchrieben, jetzt ſieht er in den darauf befindlichen zwei Köpfen und Händen „Hilfsſtudien für Schulhände und Schulköpfe, welche dem Atelier Perugino's ſowohl als dem Lionardo's angehörten.“ Wer ſonſt das Blatt geſehen hat, hält es für eine Raphael'ſche Arbeit, und S. 134 auch Grimm, mit Ausnahme der in die Ecke gekritzelten Skizze nach dem Schlachtkarton, die er zu einer plumpen, dem 17. Jahrhundert angehörigen Fälſchung ſtempelt. Außer dieſer Skizze befinden ſich auf dem Blatte ein ſcharf geſchnittener älterer Kopf mit überhängender Unterlippe im Profil, dann ein jüngerer Mönchskopf beinahe ganz en face und endlich zwei Hände, die eine flach ausgeſtreckt, wie auf einem Buche liegend, die andere ein aufrecht ſtehendes Buch haltend. Dieſe beiden Hände laſſen ſich auf der Freske von S. Severo ohne Schwierigkeit nachweiſen; ſie gehören zum h. Johannes, der letzten Figur rechts. Grimm ſagt zwar, ſie hätten „nur eine gewiſſe Aehnlichkeit mit den Händen des h. Johannes“, ſie ſind aber in Wahrheit denſelben ſo ähnlich, als es überhaupt vorbereitende Naturſtudien ſein können. Wenn der Rigorismus, den hier Grimm anwendet, berechtigt wäre, müßten wir einen guten Theil der Raphael'ſchen Skizzen überhaupt ſtreichen und ihre Beziehung auf ausgeführte Bilder fallen laſſen. Auch der Mönchskopf en face, von dem Grimm ſagt, er laſſe ſich „auf der Freske nicht gut nachweiſen“, iſt auf der Freske (h. Placidus, zweite Figur links) wieder zu entdecken; dagegen geht Grimm vollſtändig irre, wenn er zwiſchen dem Profilkopfe der Handzeichnung und dem Kopfe des h. Maurus oder wohl gar dem äußerſten Kopfe rechts im Sposalizio eine Verwandtſchaft finden will. Das iſt ganz einfach ein Charakterkopf, der auf einer Lionardo'ſchen Inſpiration beruht und von Raphael als Verſuch, in wieweit er ſich Lionardo's Stil angeeignet hätte, gezeichnet wurde. Was endlich die Skizze nach dem Schlachtkarton in der Ecke des Blattes betrifft, ſo hilft ſich Grimm, um ſeine Theſe der Fälſchung zu beweiſen, ſo, daß er der Skizze eine viel größere Deutlichkeit zuſchreibt, als ſie beſitzt, den Edelinck'ſchen Kupferſtich nach Rubens' Zeichnung wieder mit einem man möchte ſagen künſtlich getrübtem Auge betrachtet. Vaſari wird zur Abwechſelung hier als eine unfehlbare Quelle angenommen, und die Glaubwürdigkeit der uns erhaltenen Abbildungen der Seitengruppe nach dem Grade ihrer Uebereinſtimmung mit dem Berichte Vaſari's gemeſſen. Grimm mag mit den Herausgebern Vaſari's ſich auseinanderſetzen, welche nach Aufzählung der Reproduktionen (die Bergeret'ſche Zeichnung iſt bekanntlich ein Falſum) bemerken: „la descrizione del Vasari non concorda pienamente con queste composizioni“. Die Raphael'ſche Skizze iſt nach Grimm nicht ächt, weil ſie mit dem Edelinck'ſchen Stiche übereinſtimmt, dieſer keine treue Wiedergabe des Cartons, weil er Vaſari widerſpricht. Es handelt ſich weſentlich um einen Dolch, welchen nach Vaſari der eine der beiden auf dem Boden ringenden Krieger gegen den anderen zückt, und der auf dem Edelinck'ſchen Stiche nicht ſichtbar iſt. Hier verdeckt aber der dicke Schweif des Pferdes den größten Theil des Armes, und wenn der unterliegende Krieger mit aller Kraft den Arm gegen den anderen ſtemmt, ſo iſt es doch offenbar, daß er nicht die bloße Fauſt, ſondern die von ihr geführte Waffe abwehren will. Uebrigens iſt die Raphael'ſche Skizze ſo flüchtig, ſo ſehr nur den allgemeinen Gedanken des Cartons wiedergebend, daß man ſie nicht füglich mit einem ausgeführten Kupferſtiche vergleichen kann. Was alſo Grimm durch ſeine Kritik des Raphael'ſchen Blattes beweiſen wollte, hat er nicht überzeugend dargethan. Die ganze Auseinanderſetzung wäre übrigens unnöthig, wenn man die alte Lesart auf der Madonna im Grünen in Wien: 1505 beibehalten könnte. Sie wird in dem neueſten Kataloge beſtritten, aber Waagen iſt noch in der letzten Zeit für die früher übliche Datirung entſchieden eingetreten. Die Madonna im Grünen iſt nach Baldinucci's Zeugniß für Taddeo Gaddi in Florenz gemalt, ſie zeigt deutlich den Einfluß Lionardo's und würde,

das richtige Datum 1505 vorausgeſetzt, beweiſen, daß Raphael ſich ſchon im Jahre 1505 in Florenz aufhielt.

Wir wenden uns, die anderen Meinungen und Einfälle Grimms (z. B. die Zurückſchiebung der h. Familie aus dem Hauſe Canigiani in das Jahr 1516) übergehend, zu ſeiner Schilderung des Raphael'ſchen Hauptwerkes in Florenz, der Grablegung Chriſti. Aus weiter Ferne holt Grimm den Apparat herbei, um uns die Entſtehung dieſes Bildes anſchaulich zu machen, er will uns offenbar hier eine Probe ſeiner Methode liefern, wie ſich aus den erſten Skizzen allmählich das vollendete Werk organiſch entwickelt, und den Beweis liefern, daß er Handzeichnungen nicht allein zu rühmen, ſondern auch kunſtgeſchichtlich zu verwerthen weiß. „Ein antikes Relief, ein Kupferſtich Mantegna's, ein Marmorwerk Michelangelos" bilden die Vorlagen, auf deren Grund Raphael weiter arbeitet. Zuerſt nennt Grimm Michelangelo's Pietà, von welcher „Raphael eine Zeichnung oder einen Abguß vor Augen gehabt haben muß". Denn die Lage des todten Chriſtus bei Raphael iſt dem Chriſtus der Pietà in hohem Grade ähnlich; nur die Stellung der Beine von den Knien abwärts iſt eine andere". Wir werden ſpäter ſehen, ob die Aehnlichkeiten (die beiden Arme, die Bruſt, der eingeſunkene Leib) ſo zwingender Natur ſind, daß ſie nur durch die Nachahmung eines beſtimmten Kunſtwerkes erklärt werden können. Grimm ſelbſt läßt alsbald dieſes angebliche Vorbild fallen, um auf ein anderes hinzuweiſen, ein antikes, in Rom bewahrtes Basrelief, wobei er die Frage, wie Raphael in Florenz zu deſſen Anſicht gelangte, einfach ſo erledigt, daß „zu jener Zeit gewiß keine Antike in Rom ſich befand, die nicht in den Skizzenbüchern der Künſtler überall hingelangte." Dieſes Basrelief, der Tod des Meleager, zeigt einen nackten Jüngling, der von drei (Grimm ſagt zwei) Kriegern fortgetragen wird, während ein bärtiger Mann theilnahmsvoll die eine Hand des Todten leiſe emporhebt. Dieſe letzte Bewegung kommt auch auf Raphael's Grablegung vor und beſtimmte vorzugsweiſe Grimm's Meinung, daß hier das Vorbild Raphael's zu ſuchen ſei. „Merkwürdiger Weiſe, ſo ſagt nun Grimm weiter, ſind gerade dieſe Aehnlichkeiten zu Anfang von Raphael faſt außer Acht gelaſſen worden." Die nächſte Stufe in der Entwickelung des Werkes zeigt uns nach Grimm das Oxforder Blatt, der Tod des Adonis, wo ſowohl die Geſammtbewegung der Gruppe, wie die Haltung jeder einzelnen Figur eine Veränderung erfahren hat. Erſt ſpäter kam Raphael wieder auf das antike Relief zurück, nachdem die Kompoſition noch zwei Stadien durchgemacht hatte, welche durch ein Oxforder Blatt (Paſſavant, Kat. 477) und eine Florentiner Handzeichnung (Paſſavant, Kat. 108) uns nahe gebracht werden. „Raphael, der zuerſt nur die äußerliche Zuſammenſtellung des griechiſchen Werkes benutzt hatte, warf, ſo ſcheint es, noch einmal den Blick darauf, und als entdeckte er jetzt erſt die tieferen Intentionen des antiken Meiſters, machte er ſich auch dieſe noch zu eigen." Wir bedauern, dieſe ganze Schlußfolgerung für falſch erklären zu müſſen. Zunächſt gehört der Tod des Adonis gar nicht in die Reihe der Skizzen zur florentiner Grablegung. Er iſt auf der Rückſeite des Blattes gezeichnet, welches den nach der verbotenen Frucht ausgreifenden Adam, die Studie zu Marcanton's berühmtem Stich: der Sündenfall, zeigt. Spricht ſchon dieſer Umſtand für den römiſchen Urſprung des Blattes, ſo werden wir in dieſer Anſicht noch weiter beſtärkt durch die vollkommene Uebereinſtimmung der Zeichnungsweiſe auf beiden Seiten des Blattes. Endlich iſt der neben der Zeichnung des Todes des Adonis in der Ecke angebrachte bärtige Kopf auf römiſchen, keineswegs auf florentiniſchen Werken Raphael's nachweisbar. Wenn nun auch der Tod des Adonis aus der Reihe der vorbereitenden Studien für die Grablegung fällt, ſo konnte doch Raphael immerhin aus dem antiken Relief ſeine Inſpiration geholt haben. Dagegen iſt aber Folgendes zu bemerken. Die charakteriſtiſchen Bewegungen und Stellungen, durch welche Raphael den Gegenſtand

der Darſtellung verſinnlicht, dürfen nicht von einem einzelnen Kunſtwerke abgeleitet werden, falls gezeigt werden kann, daß ſie eine traditionelle Geltung beſitzen. Nun ſind aber dieſe, der eine ſchlaff herabhängende Arm des Todten, das Erfaſſen des anderen Armes durch einen Leidtragenden, das Untergreifen unter die Schultern zur Stütze des Leichnams in den Pietà's und Grablegungen der älteren Zeit typiſch wiederkehrend, in der altdeutſchen Kunſt ebenſo häufig vorkommend, wie in der älteren italieniſchen, ſo daß, als Raphael den Auftrag erhielt, eine Grablegung zu malen, ihm die Hauptzüge der Darſtellung unmittelbar gegenwärtig ſein mußten, und er nicht nöthig hatte, ſie einem antiken Relief zu entlehnen. Er kannte ſie aber nicht einmal dem von Grimm ſpeziell bezeichneten entlehnen. Dieſes iſt nämlich der Grablegung in allem Weſentlichen durchaus entgegengeſetzt. In der Grablegung iſt die Gruppe der Träger mit dem Leichnam geſchloſſen, die beiden Träger ſtehen ſich einander gegenüber; auf dem Relief dagegen iſt die Gruppe einfach fortſchreitend gedacht. Dort wird der Leichnam mit dem Kopfe voraus getragen, hier mit den Füßen; dort tritt der Träger am Kopfe eine Stufe zurück und hebt den Leichnam empor, der andere Träger folgt, hier geben die beiden Träger am Fußende den Impuls zur raſchen Bewegung nach vorwärts, und der Träger am Kopfe hat alle Mühe nachzukommen. Auf der Grablegung hat der Träger am Fußende das Linnentuch oberhalb der Beine gefaßt, die Beine ſinken herab; auf dem Relief ſind am Fußende zwei Träger beſchäftigt, der eine hat die Beine des Todten auf die Schultern geladen, der andere mit den Armen jene untergegriffen; er iſt von vorn, der Träger bei Raphael vom Rücken ſichtbar. Auf dem Relief bemerken wir ferner zwiſchen dem Träger, der die Hand des Todten emporhebt, und dem Träger am Fußende eine weibliche Geſtalt, welche im Schmerze die Hand an die Stirn preßt; bei Raphael (florentiner Handzeichnung, von Grimm zur Vergleichung herangezogen), iſt auch eine weibliche Geſtalt angebracht, ſie macht aber die Geberde des Aufmerkens, der ſtillen Theilnahme, indem ſie die Hand mit ausgeſtreckten Finger bis zum Kinn erhebt. Grimm nennt das eine „ähnliche Handbewegung“. Der Leichnam Chriſti hat eine andere Lage, alle Köpfe eine andere Wendung, nichts bleibt an Aehnlichkeiten übrig, als der ſchlaff herabhängende Arm des Leichnams und die andere von einem bärtigen Krieger (bei Raphael von Maria Magdalena) erfaßte Hand deſſelben, alſo die beiden Motive, welche Raphael auch ſonſt nahe traten, weil ſie ſeit Menſchenaltern auf Bildern der Grablegung typiſch waren.

Offenbar hat den Verfaſſer nur die Luſt, etwas Neues vorzubringen, zu dieſen Irrthümern verleitet. Sonſt hätte er ſofort den richtigen Weg, wie ſich die Kompoſition der Grablegung entwickelt hat, erkennen müſſen. Die Handzeichnungen dazu zerfallen bekanntlich in zwei Gruppen, welche ebenſo viele Stufen in der Entwicklung der Kompoſition vorſtellen. In der erſten Gruppe, durch Oxforder und Pariſer Blätter vertreten, erblicken wir den Leichnam Chriſti auf dem Boden liegend, den Kopf im Schooße der Madonna ruhend, während die Kniee von der Magdalena geſtützt werden. Zu beiden Seiten dieſer Mittelfiguren ſtehen als theilnehmende ſchmerzerfüllte Zuſchauer Jünger und Frauen. Dieſe Blätter zeigen noch eine große Abweichung von der ſpäter angenommenen endgiltigen Kompoſition der Grablegung, ſie weiſen aber doch ſchon auf die letztere deutlich hin, denn die auf dem Bilde um die Madonna beſchäftigten Freunde kommen bereits auf dem Pariſer Blatte in entſprechender Bewegung vor; ſie weiſen aber gleichzeitig zurück auf das Vorbild, welchem Raphael anfangs folgt. Und dieſes Vorbild iſt ganz einfach, wie ſchon Robinſon angedeutet hat, das berühmte Gemälde der Grablegung ſeines Lehrers Perugino v. J. 1495 in S. Chiara zu Florenz, jetzt in der Pittigalerie. Der Beweis wird geliefert erſtens dadurch, daß auf der einen Raphaeliſchen Handzeichnung (im Louvre) eine Figur des Peruginiſchen

Gemäldes (der Mann mit den Turban) wiederholt wird, zweitens dadurch, daß Raphael noch auf dem Gemälde der Grablegung den landſchaftlichen Hintergrund ſeines Vorbildes im Weſentlichen beibehielt. Der Felſen links, die mit ſpärlichen Bäumen bepflanzte Anhöhe rechts, dazwiſchen in der Mitte der Ausblick auf ein weites fruchtbares Gefilde ſind auf beiden Bildern gleich. Man erkennt deutlich, daß Raphael zuerſt nur eine Variante des Peruginiſchen Bildes geben wollte und ſich der überlieferten Auffaſſung ſtreng anſchloß. Die florentiniſchen Einflüſſe mit ihrem Andringen auf lebendige Bewegung mögen ihn von dem bis jetzt eingeſchlagenen Wege abgebracht und beſtimmt haben, den elegiſchen Ton, welchen die erſten Skizzen anſchlagen, mit einem kräftigeren dramatiſchen zu vertauſchen. Dieſe Umſtimmung deutet gleichfalls ein Oxforder Blatt an, welches uns bereits zeigt, wie zwei knieende Männer im Begriffe ſind, den Leichnam Chriſti von der Erde empor zu heben. In dieſen Stadien befand ſich die Kompoſition, als Raphael den Mantegna'ſchen Stich der Grablegung zu Geſicht bekam, den er ſofort theilweiſe kopirte, und dem er die Grundlage für die endgiltige Kompoſition ſeines Werkes verdankt, nämlich die Fortbewegung des Leichnams mit dem Oberkörper vorwärts, das Rückwärtsſchreiten des Trägers am Kopfende und die Geſchloſſenheit der ganzen Hauptaktion. Auf dieſer Grundlage arbeitete Raphael die weiteren Skizzen (Oxford, Florenz) aus, an welchen die Entwicklung des Bildes bis zu ſeiner Vollendung verfolgt werden kann. Die Verwandlung der urſprünglich ruhenden Gruppe in eine lebendig bewegte bildet in der Geſchichte der Compoſition der Grablegung den Wendepunkt. Sie wird durch das vergleichende Studium der Handzeichnungen ebenſo klar enthüllt, wie es unwiderleglich iſt, daß für die erſtere Auffaſſung Perugino's Gemälde, für die letztere Mantegna's Stich den Impuls abgab. Natürlich, daß mit der Erhebung der Hauptgruppe zu lebendiger Bewegung und dramatiſcher Stimmung auch die Nebengruppe entſprechend verändert werden mußte. Perugino hatte in die rechte Ecke drei in ſtiller Theilnahme beharrende Figuren geſtellt. Die allgemeine Konfiguration behält Raphael bei, verlegt nun aber dorthin die zuſammenſinkende Madonna, welche von Frauen unterſtützt wird, und bringt, indem er auch hier den Ausbruch des Schmerzes kräftig betont, beide Scenen in vollkommene Uebereinſtimmung.

Wir verweilten länger bei dieſer Auseinanderſetzung, weil es ſich uns darum handelt, an einem Beiſpiele die Methode zu zeigen, wie das Studium der Handzeichnungen nach unſerer Anſicht kunſthiſtoriſch verwerthet werden kann. Nunmehr bleiben uns nur noch drei Punkte zur Beſprechung übrig, in welchen Grimm von der bis jetzt vorherrſchenden Bahn abweicht: der Eintritt Raphael's in Rom, das unter dem Namen Bindo Altoviti verſteckte Selbſtporträt Raphael's und endlich der Inhalt der Fresken in der Stanza della Segnatura.

Grimm läßt Raphael erſt im Jahre 1506 in Florenz anſäſſig werden und ſchon im folgenden Jahre 1507 in Rom ſich aufhalten; im Frühling 1508 iſt er „hier bereits als ein Meiſter bekannt, dem ſeine Arbeiten den erſten Rang unter den dortigen Meiſtern verſchafft hatten." Der Zeitraum von einem einzigen Jahre für den Florentiner Aufenthalt iſt etwas kurz bemeſſen, wenn wir bedenken, daß er nacheinander die Einflüſſe Lionardo's (die erſte Frucht dieſes Ereigniſſes ſetzt Grimm in das Jahr 1507) und Fra Bartolommeo's in ſich aufnahm und wenn wir ferner die reiche Wirkſamkeit, die er in Florenz entfaltete, erwägen. Grimm ſtützt ſeine Behauptung, daß Raphael in Rom ſchon im Jahre 1507 eingetroffen ſei, zunächſt auf die Erzählung Condivi's, daß Michelangelo, als ihm gegen ſeinen Willen durch die Intriguen Bramante's die Malerei in der Sixtina übertragen wurde, ſich deſſen beharrlich weigerte und Raphael zu dieſem Werke vorſchlug. Das geſchah im Frühling 1508. Ob auf eine Atelieranekdote ein ſo großes Gewicht zu legen ſei,

laſſen wir dahingeſtellt; wir bemerken nur, daß Michelangelo einige Jahre früher, als er die Arbeit im Florentiner Rathsſaale übernahm, ein größeres Selbſtvertrauen zeigte und nicht, wie jetzt in Rom, ſeine Unerfahrenheit in der Wandmalerei bekannte, und daß ferner von Raphael bis zum Jahre 1508 kein anderes Freskowerk, als das halbvollendete in S. Severo vom Jahre 1505 exiſtirt, welches ihn ſchwerlich in Michelangelo's Augen zu einem gefährlichen Nebenbuhler ſtempelte. Jedenfalls liegt in Condivi's Erzählung keine unmittelbare Beziehung auf das Jahr 1507. Grimm bringt aber für ſeine Behauptung, ſo ſcheint es, noch einen ganz direkten Beweis bei. Ein Kunſtfreund, Major Kuehlen in Rom, ſandte ihm ein Raphaeliſches Autograph (datirt Rom, 5. März 1508), welches Raphael bereits ſeit dem Juli 1507 in päpſtlichen Dienſten darſtellt. Das Kuehlen'ſche Blatt iſt zwar nach Grimm eine facſimilirte, auf Täuſchung berechnete Abſchrift, doch den Text hält Grimm für ächt. Dort heißt es: „danari ami adare msſ. bernardo de biny p lapensione delofficio mio de luglio MDVII duc. XCIIII.“ Ganz gewiß, einen zwingenderen Beweis für Raphael's Aufenthalt in Rom ſchon im Jahre 1507 kann es nicht geben. Zum Unglück für Herman Grimm muß es ſich aber treffen, daß er dieſes Autograph bereits früher publizirt hat. In der periodiſchen Schrift, welche er unter dem Titel: „Ueber Kunſt und Kunſtwerke“ herausgab, hat er es im zweiten Jahrgang (1867), S. 114 gleichfalls abgedruckt. Da heißt es: „danari ami adare msſ. bernardo de biny p la pensione deloficio mio de luglio MDII duc. XCIIII.“ Im Laufe von fünf Jahren hat ſich das Datum 1502 in 1507 verwandelt. In ſeiner Zeitſchrift brauchte Grimm das Jahr 1502, um nach Emendirung des Namens des päpſtlichen Schatzmeiſters biny in betti Raphaels feſte Anſtellung im Dienſte Pinturicchio's (recte Bernardo di Betti) in Siena in gedachtem Jahre glaubwürdig zu machen. Hier iſt ihm das Datum 1507 erwünſcht, um Raphael's Aufenthalt in Rom ſchon in dieſem Jahre zu beweiſen. Einem Forſcher, der an Daten ſo weitreichende Folgerungen knüpft, iſt es nach unſerer ſchlichten Meinung nicht erlaubt, die Daten in ſo auffälliger Weiſe falſch zu leſen.

Was den Anlaß zur Berufung Raphael's nach Rom betrifft, ſo erzählt Vaſari, daß ſie auf Andringen Bramante's erfolgt ſei, und fügt hinzu: „Er fand, daß ein großer Theil der Zimmer des Palaſtes bereits gemalt, in anderen viele Meiſter noch beſchäftigt waren.“ Vaſari unterſcheidet alſo fertige ältere Malereien und ſolche, an denen zur Zeit von Raphael's Ankunft gearbeitet wird. Hat er Unrecht? Grimm meint, ja, und behauptet, die vielen Meiſter, unter welche Raphael eingetreten ſein ſoll, reduzirten ſich auf Perugino, der möglicher Weiſe gleichzeitig mit Raphael im Vatikan gearbeitet hat. Aber Vaſari kommt ein Zeitgenoſſe Raphael's zu Hilfe. Albertini, bei allen Kunſthiſtorikern in gutem Andenken, gab im Jahre 1509 eine dem Papſt Julius II. gewidmete Beſchreibung Roms heraus. Das „opusculum de mirabilibus novae ac veteris urbis Romae“ iſt am 4. Juni 1509, wie es am Schluſſe der Schrift heißt, beendigt worden. An der Gleichzeitigkeit des Werkes mit Raphael's römiſchen Arbeiten kann demnach nicht gezweifelt werden; ferner iſt Albertini ein durchaus glaubwürdiger, dabei kunſteifriger Mann, nicht geſchickt in der Beurtheilung der Kunſtwerke, aber fleißig in ihrer Aufzählung. In dem Kapitel: de palaciis pontificum nennt er nach dem Lateran den Vatikaniſchen Palaſt, und nachdem er die Verdienſte der älteren Päpſte um den Bau und deſſen Ausſchmückung hervorgehoben, apoſtrophirt er Julius II. in folgenden Worten: Quantum a tua beatitudine ampliatum et instauratum sit, res ipsa est in promptu. Plus enim tua sanctitas fecit quam omnes alii prædicti per annos centum non fecere: in quo sunt portæ variis marmoribus cum statuis adornatæ a tua beatitudine. Sunt præterea aulæ et cameræ adornatæ variis picturis ab excellentibus pictoribus concertantibus

hoc anno instauratæ. Durch dieſen in Sinn und Glaubwürdigkeit unanfechtbaren Satz wird die ganze Sache klar geſtellt. Es handelt ſich in der That um die Fortſetzung des ſchon früher begonnenen Bilderſchmuckes. Dazu wurden mehrere Meiſter, unter ihnen Raphael berufen, und erſt ſpäter dieſem allein das Werk übertragen. Albertini rechtfertigt aber nicht allein Vaſari's Behauptung, ſondern ſpricht auch zu Gunſten der alten Annahme, Raphael ſei erſt im Laufe des Jahres 1508 nach Rom gekommen. Albertini nennt ſeinen Namen auch nicht ein einziges Mal, er iſt noch unter den Malern, welche den Bilderſchmuck im Vatikan ergänzen und verbeſſern, einfach verborgen. Und da ſollte er ſchon 1507 als hervorragendſte Perſönlichkeit Michelangelo gegenüber ſtehen?

Die Beſprechung wendet ſich nun naturgemäß zu den Raphael'ſchen Stanzenbildern. Da aber Grimm die Schilderung derſelben unterbricht, um für das unter dem Namen Bindo Altoviti bisher bekannte Selbſtporträt Raphael's in München eine Lanze zu brechen, ſo wollen auch wir zuerſt dieſe Zwiſchenfrage abthun. Grimm's Meinung iſt eigentlich nur eine Wiederholung der Anſichten Bottari's und Rumohr's; auch die für die Richtigkeit derſelben beigebrachten künſtleriſchen Gründe ſind meiſtens Rumohr entlehnt. Neu iſt der aus Vaſari ſelbſt herbeigeholte Beleg. In dem Regiſter zur erſten Ausgabe ſteht nämlich Bindo Altoviti's Name „nicht im Verzeichniß Derer, welche porträtirt wurden, ſondern im Verzeichniß Derer, welche Werke in Auftrag gegeben haben, und damit iſt die Sache entſchieden.“ Es iſt nur ärgerlich, daß die Seitenzahl nicht ſtimmt. In dem Regiſter wird auf die Seite 178 verwieſen, wo Bindo Altoviti's Name nicht vorkommt. Ueberhaupt iſt das Regiſter ſo fahrläſſig angelegt, daß Zweifel entſtehen, ob es von Vaſari ſelbſt herrühre. Hat es aber ein Gehilfe angefertigt, dann bleibt die Frage beſtehen, ob dieſer den doppelſinnigen Satz: a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovine, richtig verſtanden habe. Es iſt uns Vaſari's erſte Ausgabe leider nicht zur Hand, um Grimms Angaben zu kontroliren; wenn er aber ſagt, in der ganzen dritten Abtheilung des Vaſariſchen Buches (von Lionardo bis zum Schluß) komme Bindo's Name nur ein einziges Mal vor, nämlich Seite 77, wo von dem Raphaeliſchen Bilde geſprochen wird, ſo möchten wir uns doch darüber Auskunft erbitten, in welcher Abtheilung die Stelle vorkomme, wo Vaſari davon ſpricht, daß Bindo das Wappen des neuen Papſtes an der Façade ſeines Hauſes malen und ſein Bildniß anfertigen ließ. Wir finden die Stelle im Leben des Francesco di Salviati (Lemonnier XII, 55) und haben bisher geglaubt, daß dieſes Leben in derſelben Abtheilung beſchrieben wird, wie das Raphael's.*) Mit dem

*) Wir entlehnen über den hier beſprochenen Punkt einem Briefe Prof. Woltmann's an den Herausgeber mit Zuſtimmung des Autors folgende Bemerkungen: „Indem Herman Grimm die längſt widerlegte Anſicht wieder hervorſucht, das männliche Bildniß in München von Raphael's Hand ſtelle dieſen ſelbſt und nicht Bindo Altoviti vor, und indem er in dieſem Sinne die Stelle des Vaſari deutet: „A Bindo Altoviti fece il ritratto suo quando era giovine“, ſtellt er als Hauptbeweis voran: In dem Regiſter des betreffenden Bandes von Vaſari's zweiter Auflage kommen im Verzeichniß der Porträtirten Bindo Altoviti nicht vor, ſondern nur ein Verzeichniß derer, welche Werke in Auftrag gegeben, „und damit iſt die Sache entſchieden. Bindo Altoviti war nicht der Gegenſtand des Porträts, ſondern deſſen Beſteller.“ Schon beim Leſen des Buches kam mir aber die Sache nicht ſo ganz unbedenklich vor. Erſt wenn für die betreffende Stelle ſtatt des Bindo Raphael im Regiſter geſtanden, würde ſie Beweiskraft haben. Als ich nun aber kürzlich Gelegenheit fand, die Originalausgaben des Vaſari einzuſehen, nahm ich vollends wahr, auf wie ſchwachen Füßen dieſer Beweis aus dem Regiſter ſteht. In dieſer Tavola de' ritratti (d. h. der Porträtirten) kommt nämlich Raphael ſelbſt nicht vor, ſie iſt ferner überhaupt höchſt oberflächlich, ungenau und mechaniſch angefertigt. So erklärt es ſich auf das einfachſte, daß Bindo Altoviti als Beſteller in das betreffende Regiſter kam, weil er als ſolcher zuerſt genannt iſt, daß aber der Regiſter-Fabrikant den in dem Porträt Dargeſtellten nicht erklärte, weil er das ritratto suo ohne ausdrückliche Wiederholung des Namens überſah. Aus ganz ähnlichem Grunde ſteht Agnolo Doni in der tavola de' ritratti, nicht aber Magdalena Doni, weil im Text nur „sua donna“ ſteht. Die als auf der Schule von Athen Dargeſtellten, von Vaſari Genannten fehlen im Regiſter, dagegen ſind die Bildniſſe der Disputa, mit Ausnahme des

bibliographiſchen Beweiſe hinkt es alſo, und wir bleiben auf die künſtleriſche Würdigung des Münchener Bildes angewieſen. Um dieſes in das beſte Licht zu ſtellen, übt Grimm an den anderen Porträten, welche zunächſt in Frage kommen könnten, die ſchärfſte Kritik. Das Florentiner Selbſtbildniß „verdient den Ruf nicht, deſſen es ſich erfreut. Es gehört zu den Werken, welche der Reiſende in Italien zu bewundern genöthigt wird, und von denen viel Kopieen verkauft werden.“ Es iſt übrigens bis auf Mund und Naſe übermalt. „An dem Kopfe in der Schule von Athen aber iſt ſoviel herumgedoktert worden, bis etwas ganz Neues daraus ward. Niemand weiß, wie oft hier fremde Hände thätig waren: man ſcheint das Geſicht, wie Luther's Dintenklex, unaufhörlich aufgefriſcht zu haben.“ Darüber verzagt er den Zuſtand des Münchener Bildes genau zu ſchildern, anzugeben, daß es durch eine weitgehende Uebermalung gleichfalls bis zur Unkenntlichkeit verändert wurde, daß nicht bloß die Haare und der Nacken, ſondern auch die Stirn, die Augenbrauen, die Wangen bis zum Mundwinkel nichts mehr von ihrer urſprünglichen Beſchaffenheit beſitzen. Wir ſind bei dieſer Gelegenheit gezwungen, wieder eine Probe von der ſeltſamen Art, wie Grimm Bücher (ähnlich wie Urkunden) lieſt, zu geben. Er hebt die Aehnlichkeit hervor, welche zwiſchen dem Holzſchnitt bei Vaſari, der Raphael vorſtellt, und dem Münchener Bild waltet. Dieſe Aehnlichkeit herausgefunden zu haben, rühmt er als ſein Verdienſt. „Rumohr, heißt es Seite 272, hatte in der Vorrede zum dritten Theile der Italieniſchen Forſchungen darauf hingewieſen, daß der Holzſchnitt nach dem Porträt in der Schule von Athen gezeichnet ſei. Ich füge hinzu, daß er mit dem Münchener Porträt durchaus übereinſtimmt.“ Schlagen wir nun Rumohr, Seite IX nach, ſo leſen wir: „Das Bildniß bei Vaſari iſt abſcheulich gemacht; doch ſieht man, woher Vaſari es entnommen. Die Beleuchtung, die Haltung des Kopfes, der etwas vorgedrängte, geſchwellte Mund, wie endlich die Partieen der Haare laſſen es nicht bezweifeln, daß jener unbekannte Formſchneider einer ſehr flüchtigen Zeichnung nach dem Bilde des Hauſes Altoviti gefolgt ſei.“ Von der Schule von Athen iſt gar keine Rede, und was Grimm in ſelbſtbewußtem Tone hinzufügt, ſehr überflüſſig, da es bereits Rumohr bemerkt.

Das beſtbeglaubigte Porträt Raphael's bleibt das auf der Schule von Athen. Zur Beſtätigung deſſelben durch Vaſari kommt hinzu, daß es auf den Fresken da angebracht iſt, wo nach dem Herkommen ſich die Künſtler gerne verewigten, und daß ſein Bildniß wie das ſeines neben ihm ſtehenden Lehrers aus dem Rahmen der Kompoſition gleichſam herausfallen, als einfache Porträts ſich kundgeben, welche mit dem Vorgange auf dem Gemälde nichts zu thun haben. Auch wurde es niemals angezweifelt, nur wird ſeine Verdorbenheit jetzt von Grimm in den grellſten Farben geſchildert. Darüber zu entſcheiden, gibt es keinen kompetenteren Richter als Louis Jacoby. Von dieſem liegt aber (in Scherer's Kritik des Grimm'ſchen Buches, W. Wochenſchrift II, 35, mitgetheilt) die Erklärung vor, daß mit Ausnahme des Zoroaſterkopfes kein Theil der Schule von Athen erneuert worden ſei. Wir haben demnach kein Recht, das Raphaelbildniß auf der Schule von Athen aus der Reihe der brauchbaren Raphaelporträts auszuſchließen. Dann freilich iſt es mit der Aechtheit des Bindo Altoviti ſchlecht beſtellt. Man kann allenfalls den ſchlechten Vaſari'ſchen Holzſchnitt, aber keineswegs das Münchner Bildniß mit dem Freskokopfe in Uebereinſtimmung bringen*).

---

b. Franziscus, die des Parnaſſes mit Ausnahme von Ovid und Tebaldeo genannt. Die Oberflächlichkeit geht ſo weit, daß bei Giovanni Card. de Medici nicht auf Leo X., bei Giulio Card. de' Medici nicht auf Clemens VII. verwieſen iſt. Zu dem berühmten Bildniſſe Leo's X. iſt im Regiſter nur Cardinal de' Roſſi, nicht aber Leo ſelbſt und Giulio de' Medici genannt. Die beiden letzten kommen zwar in der Tavola vor, aber nur mit Bezug auf die Schlacht von Oſtia, in der ſie auch erſcheinen.“ A. d. Herausg.

*) Das Porträt aus der „Schule von Athen“, welches an der Spitze dieſes Aufſatzes ſteht, iſt auf Grundlage der Braun'ſchen Photographie und mit Benutzung einer großen Aquarellzeichnung von der Hand des

Wir wenden uns endlich zu dem letzten Punkte, der noch eine kritiſche Auseinanderſetzung erfordert. Bei der Schilderung der Gemälde in der stanza della segnatura wiederholt Grimm ſeine alte Meinung, nicht Ariſtoteles und Platon, ſondern Paulus und Platon oder Paulus in Athen bilden die Hauptheiden der Darſtellung. Nicht aus dem humaniſtiſchen Anſchauungskreiſe heraus, der noch zu Raphael's Zeiten lebendig war, ſondern aus den kirchlichen Vorſtellungen, die erſt nach Raphael's Tode herrſchend wurden, habe der Künſtler den Gegenſtand geſchöpft. Scherer verſichert in ſeiner oben erwähnten Kritik des Grimm'ſchen Buches, er wiſſe, daß Grimm eigentlich gerade ſo wie wir Andern Platon und Ariſtoteles in den beiden Hauptperſonen erblicke. Bis jetzt waren wir es nur von officiöſen Zeitungskorreſpondenten gewohnt, daß ſie öffentlich eine andere Meinung vertheidigen, als ſie privatim hegen. Daß dieſe Sitte nun auch von Männern, welche den Anſpruch auf wiſſenſchaftlichen Charakter erheben, angenommen wird, ſcheint uns kein wünſchenswerther Fortſchritt. Wir können uns nur an die Meinungen halten, die Grimm in ſeinem Buche vorträgt. Da finden wir nicht nur Seite 225 auseinandergeſetzt, daß der Titel: „Paulus in Athen" ganz gut für das Raphaeliſche Gemälde paſſe, ſondern auch Seite 227 behauptet, daß das Bild als Schilderung des Paulus gefaßt auch dramatiſches Intereſſe und Bewegung empfange, welche ihm, wenn wir an der hergebrachten Deutung feſthalten, fehlt; Seite 360 giebt er ſogar, natürlich nach ſeinem ſubjektiven Dafürhalten, die verſchiedenen Entwicklungsſtufen der Kompoſition an, bis ſie ſchließlich zur Schilderung des Paulus in Athen wurde. Daß Grimm ſeine Interpretation mit manchem „Vielleicht" und „Möglicher Weiſe" würzt und zuletzt ſagt, die eine und die andere Erklärung ſeien ſo ziemlich gleich viel werth, genügt uns nicht. Denn wir halten die Grimm'ſche Hypotheſe überhaupt für falſch und auf einem vollſtändigen Verkennen der hiſtoriſchen und künſtleriſchen Thatſachen beruhend. Wir können hier nicht wiederholen, was wir an einem andern Orte über die Schule von Athen geſagt haben und wollen hier die grundſätzliche Differenz nicht noch einmal durchfechten. Wir ſind ohnehin ſicher, daß die Grimm'ſche Hypotheſe keine Anhänger finden, alſo keinen weiteren Schaden anſtiften wird. Wir machen hier nur auf zweierlei aufmerkſam. Grimm ſagt Seite 225, ſchon Agoſtino Veneziano hätte 1523 auf ſeinem Stiche die Deutung: Paulus in Athen angenommen. Das iſt nicht richtig. Agoſtino hat nur eine vereinzelte Gruppe aus dem Raphael'ſchen Bilde herausgenommen und dieſe kirchlich auf den Evangeliſten Lucas gedeutet. (Nebenbei bemerkt, wie läßt ſich dieſe Beziehung einer Gruppe auf die Geburt Chriſti mit dem allgemeinen Vorgange: Paulus in Athen zwanglos zuſammenreimen?) Grimm ſagt ferner (ebenda), ſchon Vaſari ſei die Deutung: Paulus in Athen bekannt geweſen. Das iſt abermals nicht wahr. Vaſari weiß ſo wenig von dieſer Deutung, daß er an den alten Namen Platon und Ariſtoteles feſthält. Nur eine einzige Gruppe, eben die von A. Veneziano für ſich geſtochene, erklärt er in geiſtlichem Sinne. Die Confuſion bei Vaſari iſt einfach ſo entſtanden, daß Vaſari, dem, als er ſein Werk ſchrieb, Raphael's Bild nicht mehr ganz genau vor Augen ſchwebte, die richtige Interpretation des Bildes im Allgemeinen wiedergab und dazu, durch A. Veneziano's Stich verleitet, für eine Gruppe noch die geiſtliche Deutung hinzufügte. Jetzt das Zweite. Grimm hat eine bei Abbé du Bos gefundene Notiz für die Erklärung des Bildes verwerthet und den Quellen, aus welchen Raphael ſchöpfte, angereiht. Es iſt die Schilderung von ſechs Philoſophenpaaren bei Sidonius Apollinaris. Das vierte Philoſophenpaar bilden „Ariſtoteles mit vorgeſtrecktem Arme, Xenokrates mit herangezogenem Beine." Den Ariſtoteles identificirt Grimm ſofort und mit Recht mit der Geſtalt neben Platon. Wie dann aber, wenn ſie Paulus vorſtellt?

Prof. L. Jacoby, deren Benutzung der Künſtler uns freundlichſt geſtattete, von deſſen Schüler B. Jasper auf den Holzſtock gezeichnet. A. d. Red.

Hat ſich Raphael an Sidonius Apollinaris gehalten, ſo bleibt die Apoſtel-Deutung unbedingt ausgeſchloſſen; iſt in der Geſtalt neben Platon Paulus dargeſtellt, ſo kann Sidonius nicht als Quelle gelten, denn dann iſt die Ordnung der Philoſophenpaare zerſtört und überhaupt die von Grimm ſo ſehr gerühmte Uebereinſtimmung des Bildes mit Sidonius („Sidonius' zwölf Geſtalten finden wir als die Hauptfiguren wieder") nicht vorhanden.

Was übrigens dieſe wiederentdeckte Quelle der Raphael'ſchen Kompoſition betrifft, ſo iſt der Anſchluß des Künſtlers an ſie kein ſo unbedingter geweſen, als Grimm und auch Scherer vermuthen. In der Bezeichnung einzelner Figuren weichen Grimm und Scherer von einander ab; wo Grimm den Demokrit erblickt, kann ihn Scherer nicht finden, wo Scherer den Xenokrates nachweiſt, hat ihn Grimm gar nicht geſucht. Den Cleanth hat Raphael, wie es ſcheint, ganz weggelaſſen, und auch das Wiederholen wirklicher Philoſophenpaare, wie ſie uns Sidonius vorführt, läßt ſich nur in höchſt gezwungener Weiſe von der Fresko behaupten. Am wenigſten endlich iſt die Gruppe links auf Chryſipp und Euklid zu deuten. Dieſe Figuren haben eine rein formelle Bedeutung, ſie ſind der für den harmoniſchen Abſchluß nothwendige Gegenſatz zu der entſprechenden Gruppe rechts. Den Wegeilenden werden die Heraneilenden und Herangewinkten gegenübergeſtellt. Ueberhaupt, je mehr die Forſchung Quellen aufſchließt, aus welchen Raphael und ſein Rathgeber vielleicht ſchöpften, deſto mehr lernen wir die Größe des Künſtlers würdigen, der es ſo meiſterhaft verſtand, das Beſondere, Hiſtoriſch-Zufällige zu ewig gültigen Formen und rein menſchlichen Typen zu erheben und umzuſchaffen.

Wir ſind mit Grimm's Buche fertig. Wir bedauern, daß der wenigſtens halbgünſtige Eindruck der erſten raſchen Lectüre bei eingehender Prüfung des Werkes ſich vollſtändig verlor. Wir waren wohl gefaßt, auf viele Seltſamkeiten und Irrthümer zu ſtoßen, wir glaubten aber an einen redlichen Fleiß in dem Zuſammentragen des Stoffes, eine gewiſſenhafte Benutzung der Quellen. Eine ſo grenzenloſe Flüchtigkeit in allen Einzelheiten, einen ſo geringen Ernſt in der Forſchung, wie er ſich uns darſtellt, wenn wir Grimm's Meinungen ſchrittweiſe nachgehen, haben wir nicht erwartet. Die meiſten Fehler des Verfaſſers wurzeln in ſeiner Unfähigkeit, auch nur einen einzigen ſeiner Einfälle, und wäre er noch ſo nichtsſagend oder thöricht, zu opfern. Es iſt leider nicht das erſte Mal, daß wir bei Grimm dieſer Krankheit begegnen. Wie er hier Raphael mißhandelt, ſo vergriff er ſich bei einer früheren Gelegenheit an Dürer. Als er (Kunſt und Kunſtwerke I, S. 160) das Dürer'ſche Roſenkranzbild beſprach, konnte er nicht umhin, ſeine aparte Meinung über die Bedeutung des Werkes der Welt kundzugeben. Er las, daß zur Zeit, als Dürer das Bild in Venedig malte, Loredano Doge war, deſſen Wappen von ſechs Roſen gebildet worden. Und ſofort machte er die Conjectur, das Bild, in welchem Roſen vertheilt werden, wäre eine „ſeine diplomatiſche Schmeichelei für den Dogen", und Kaiſer und Papſt, die ſonſt keine beſondere Freundſchaft hatten, würden als „durch Loredano's Roſen, d. h. Venedig verſöhnt zu den Füßen Maria's" dargeſtellt! Gehört es denn nicht zu dem ABC der kunſthiſtoriſchen Forſchung, daß, wenn man über ein bedeutendes Kunſtwerk handelt, man ſich zuerſt über die Geſchichte des Gegenſtandes der Darſtellung Aufklärung verſchafft, und prüft, ob er nicht ſchon früher geſchildert worden ſei, zumal wenn dieſe früheren Schilderungen ſo nahe liegen und ſo bekannt ſind, wie dieſes bei Dürer's Vorbildern der Fall iſt? Hat denn H. Grimm niemals von der Roſenkranzbrüderſchaft gehört, die Papſt Sixtus V. beſtätigte, und die bis tief in das ſechzehnte Jahrhundert hinein großes Anſehen genoß, niemals von Jacob Sprenger's Roſenkranzbuch v. J. 1470 etwas vernommen und dann es nicht der Mühe werth gehalten, dieſes einmal zur Hand zu nehmen? Dort hätte er Dürer's Kompoſition bereits in allem weſentlichen durchgeführt entdeckt, und nicht dort allein. Holzſchnitte des 15. Jahrhunderts,

die gar nicht ſelten ſind, wiederholen die Kompoſition, zeigen die Madonna unter dem Baldachin, die beiden ſie krönenden Engel, den Roſenkränze ſpendenden Dominikus, den Stifter des Roſenkranzkultus, und zu den Füßen der Madonna die gläubige Gemeinde, geführt von Kaiſer und Papſt und durch Vertreter aller Stände anſchaulich gemacht. Wo Grimm ein ſublimes diplomatiſches Kompliment vermuthet, entdecken wir ein ganz einfaches, ſchon im fünfzehnten Jahrhunderte populäres Andachtsbild! — Es thut uns leid, daß wir unſere Beſprechung des Grimm'ſchen Buches nur mit dem Wunſche ſchließen können, daß der Verfaſſer, falls er wieder eine kunſthiſtoriſche Schrift herauszugeben geſonnen ſein ſollte, ſich beſſer und gründlicher vorbereiten möge.

Anton Springer.

Aus Albert Hendſchel's Skizzenbuch.

Mit Illuſtrationen.

Es ſcheint eine vielleicht mit der rieſigen Ausdehnung und Schnelligkeit der Verkehrs- und Vervielfältigungsmittel zuſammenhängende Erſcheinung der Gegenwart zu ſein, daß uns auf dem Felde der künſtleriſchen Produktion von Zeit zu Zeit Ueberraſchungen zu Theil werden, von denen frühere Tage nur ſelten zu erzählen wiſſen. Eine ſolche Ueberraſchung bereitete Albert Hendſchel, der ſeinem Lebensalter nach — er ſteht den Vierzigen nahe — längſt Zeit gehabt, Ruf und Anſehen zu gewinnen, ſeinen Frankfurter Landsleuten um die Weihnachtszeit des verfloſſenen Jahres. Der bisher Unbekannte war mit einem Male in aller Munde; nicht nur in ſeiner Vaterſtadt, überall, wohin ſein Skizzenbuch gelangte, fand es willige Bewunderer, und aller Orten ward Hendſchel der Held der Schaufenſter, an denen Jung und Alt, Hoch und Niedrig von den hübſchen Kleinigkeiten freudig Notiz nahm, in denen die kleine wie die große Welt launige und lachende Spiegelbilder ihres eigenen Weſens vor Augen ſah.

Von dem künſtleriſchen Schaffen des mit einem Male „Entdeckten“ hatte die Welt ſeither kaum eine Ahnung gehabt. Die Erzeugniſſe ſeiner Palette, die nicht allzu üppig gediehen, haben ſich außerhalb Frankfurts kaum je auf öffentlichen Ausſtellungen präſentirt. Das Wenige, was er vor Jahren für den Schnitt gezeichnet, war von einem Tölpel von Holzſchneider ſo übel zugerichtet, daß die Abdrücke auf Bitten des Künſtlers aus dem Handel zurückgezogen wurden. Schade um das reizende „Aſchenbrödel“, das, wenn auch arg mißhandelt, immer noch die anmuthige Konzeption des Originals durchblicken ließ.

Das Mißtrauen, mit welchem Hendſchel nach dieſer übeln Erfahrung die Vermittelungsdienſte der reproduzirenden Künſte betrachtete, ließ ihn lange zögern, dem Andrängen guter Freunde Folge zu geben, die den reichen Inhalt ſeiner von Jahr zu Jahr mehr anſchwellenden Mappen gern aller Welt zugänglich gemacht hätten. Endlich entſchloß er ſich, um ſo wenig wie möglich vom Eignen einzubüßen, dem photographiſchen Apparat eine Anzahl ſeiner Blätter anzuvertrauen. So wurde das bunte Allerlei von einigen vierzig Zeichnungen auf's Gerathewohl auf den Markt geworfen, und der Wurf gelang in einem Maße, daß Künſtler und Verleger in die ſeltene Lage geriethen, der geſchwätzigen Fama lieber die Zunge zügeln als ſie in's Horn blaſen zu laſſen: die liebe Sonne war außer Stande, genug Kopien zu ſchaffen, um mit der ſich mehrenden Zahl von Aufträgen gleichen Schritt halten zu können.

Die Helden des Tages haben gemeiniglich ein kurzes Daſein, und wir würden befürchten, daß auch der Autor des Skizzenbuches nur einer flüchtigen Gunſt der Mode und Liebhaberei ſich zu erfreuen habe, wenn er der Welt weiter nichts zu bieten hätte als dieſe wenigen von den Sonnenſtrahlen auf das Papier gehauchten Erzeugniſſe heiterer Künſtlerlaune. Wer aber weiß, daß ſie nur ein Bruchtheil von dem repräſentiren, was der Künſtler in ſeinen Mappen aufgeſpeichert, gewiſſermaßen nur Proben der verſchiedenen Richtungen, in denen ſein Talent ſich bewegt, wird ſeiner raſch gewonnenen Popularität gern größere Dauer zugeſtehen.

Fragen wir nach den Urſachen eines ſo ſeltenen Erfolges, der in dieſem Falle

ſchon des Koſtenpunktes wegen faſt ausſchließlich von den Salons und Boudoirs, von der Welt des Luxus getragen wird, ſo könnten wir, wenn wir auf's Aeußere ſehen, verſucht ſein, der unberechenbaren Laune der Mode ein Hauptheil deſſelben auf Rechnung zu ſtellen. Wie anſpruchslos erſcheint die Mappe in ihrer ganzen Ausſtattung! Kein erklärendes Wort begleitet die Bildchen, die, wenn ſie auch nur zum kleineren Theile als eigentliche Skizzen, als erſte flüchtige Umriſſe, in denen die künſtleriſche Idee Form und ſichtbare Geſtalt annimmt, bezeichnet werden können, doch ſo ſehr auf allen Effekt des Machwerks verzichten, daß man meinen ſollte, der durch die Pikanterien eines Doré oder den anſpruchsvollen Haut-gôut Kaulbach'ſcher Kompoſitionen verdorbene Geſchmack der feinen Welt könne von ſo ungeſuchten, mit ſo geringen Mitteln vorgetragenen Motiven aus dem täglichen Leben in keiner Weiſe gereizt werden.

Und doch, etwas iſt in der äußeren Erſcheinung dieſer ſogenannten Skizzen, was den modernen, auf Parkets und Teppichen wandelnden Menſchen unbedingt anzieht, das iſt die Eleganz der Form, die lieblichen Geſichtstypen, die Grazie in Haltung und Bewegung, die Hendſchel's Kinder- und Mädchengeſtalten eigenthümlich ſind. Und gewiß auch die geſtrenge Herrin Kritik, die, bevor ſie ihren Werth ſchätzt, den Feingehalt blitzender Schaumünzen prüft, wird hier einmal den Modegeſchmack auf rechtem Wege finden. Denn hier verbindet ſich mit dem Reiz des äußeren Scheins ächtes Leben, Wahrheit der Empfindung und Naivität der Auffaſſung. Wie fein beobachtet und glücklich wiedergegeben iſt die heitere Luſt kindlichen Spiels und drolligen Ungeſchicks, wie ſind ſie alle ſo ganz bei der Sache, dieſe kleinen Acteurs und Actricen, welche nicht ahnen, daß ſie ein Schauſpiel für Andere aufführen, die unbemerkt hinter den Kuliſſen vorlugen!

Wer die Kindesſeele mit überzeugender Wahrheit zu ſchildern weiß, hat bei dem zarten Geſchlechte ſtets gewonnen Spiel, namentlich wenn die Kleinen ſo offenbar von gutem Hauſe, hübſch artig und wohlgebildet ſind. In dieſem Punkte zeigt ſich Hendſchel als ein Verwandter des Oskar Pletſch, mit welchem er die raſch gewonnene Zuneigung junger Mütter theilt. Einen Zug aber, der auch bei ſtärkeren Naturen ſeine Wirkung nicht verſagt, hat der Frankfurter Interpret der Kindernatur vor dem Dresdener voraus, wir meinen den ſchalkhaften Humor, mit welchem er ſeine Themata zu würzen liebt. Bald ſcherzt er mit allegoriſchen Beziehungen, indem er z. B. die Künſte als Kinderſpiel (den Bildner, der den Schneemann formt, den Baukünſtler, der ein kunſtvolles Kartenhaus errichtet, den Schauſpieler, der ſich mit Marionetten erluſtigt u. ſ. w.) darſtellt, bald wirkt er mit Gegenſätzen, in denen er darlegt, wie ſo bald das böſe Ungefähr den Zuſtand fröhlichen Behagens in Leid und Kümmerniß verkehren kann.

Der Humoriſt wird freilich auf dem Gebiete des unaufgeſchloſſenen Bewußtſeins nie ſo reiche Ernte halten, als auf der Bühne des Lebens, auf welcher ſich die ausgeprägten Charaktere reiben und ſtoßen, denen Beruf und Amt, Schickſal und Leidenſchaft unverkennbare Merkzeichen aufgedrückt. Kein Wunder daher, wenn beim Umwenden der liebenswürdige Schalk plötzlich zum loſen Spottvogel wird, unter deſſen Hand ſich die Schilderung von Perſonen, Handlungen und Zuſtänden zur Karrikatur zuſpitzt. Verläßt ihn auch, wenn er auf der Straße, im Kaffeehauſe oder Salon verkehrt, die Neigung und das Gefühl für das Anmuthige nicht, und liebt er es auch einmal, das in ſeiner Art vollkommene Weſen generis feminini in ernſthafter Abſicht mit dem Stift zu Papier zu bringen, ſo läßt ihm doch das böſe Prinzip keine Ruhe, und dem Kaffeemädchen, comme il faut, der ſauberen Spenderin des reinen Mokka, ſtellt er in ſchriller Diſſonanz die ausgediente Alte, den böſen Geiſt verwerflichen Cichoriendekokts mit einem ſtillen: sic transit gloria mundi gegenüber. Gleich unbarmherzig erſcheint der Humor des Künſtlers, wenn er

Digitized by Google

Digitized by Google

die Komik einer bedenklichen Situation ausbeutet, in welche eine harmloſe Marktfrau oder ein ohne Arg ſeine Straße ziehender Philiſter durch einen böſen Zufall, wenn nicht gar durch Streiche à la Max und Moritz, gerathen iſt. Noch boshafter freilich, als ſeiner Schadenfreude auf Markt und Straßen freien Lauf zu laſſen, iſt es, honetten Leuten in die Fenſter zu gucken, ihr Thun und Treiben zu belauſchen und ſeinen Spaß daran zu haben. Die Köchin im Negligé, die unter Aſſiſtenz ihrer Genoſſin einen Liebesbrief zu konzipiren ſucht, oder der altersgraue biedere Schuſter, der mit ſeinem Finken eine trauliche Unterhaltung pflegt, werden's zwar wohl nicht übel nehmen, daß man ſie, ohne zu fragen, künſtleriſch verarbeitet. Aber welch ſpitze Sprache wird die gefühlvolle und jedenfalls ſehr muſikaliſch, ja vermuthlich auch durchaus äſthetiſch gebildete Dame führen, welche ihre mit ihrem Gatten getheilten muſikaliſchen Freuden in einem nichts weniger als geſchmeichelten Konterfei profanirt ſieht! Und auch dieſe Unart wäre allenfalls noch zu ertragen, wenn der Uebelthäter ſeiner böſen Abſicht nicht durch das Pendant die Krone aufgeſetzt hätte. Denn nicht weit von der „Salonmuſik" macht ſich die „Straßenmuſik" geltend. Eine Baſſermann'ſche Geſtalt, ein „rauher Gatte", orgelt mit weltverachtender Miene, faſt ſo grimmig wie Freiligrath's trommelnder Mohrenfürſt, darauf los, unbekümmert um die auf Rührung ausgehende Stimme der grotesk aufgeputzten Hausehre, die einſt vielleicht, wie das glücklicher ſituirte Ehepaar, aus Liebe zur Kunſt, nun aus Liebe zum Leben das verſtimmte Regiſter zieht.

Wird man es unter ſo bewandten Umſtänden nicht ſehr begreiflich finden, daß Hendſchel ſich in ſeiner Vaterſtadt nicht blos eines guten, ſondern auch eines ſehr übeln Rufes erfreut? Wir ſagen „erfreut", denn ſein Gemüth iſt verhärtet genug, es ganz vergnüglich zu finden, daß gewiſſe Leute ihm auf der Straße wie dem böſen Feinde ausweichen und ſeine Begegnung ſcheuen. Alles, was Anlage zu einem Original in ſich verſpürt, ſchwebt in ſteter Furcht, ſeinem Bleiſtift zu verfallen; denn mit der Miene frommer Unſchuld pflegt er, wenn die Straßen am belebteſten ſind, auf den Fang auszugehen, und unverſehens — ſchlimmer als es der Teufel mit Peter Schlemihl getrieben — ſtiehlt er dem argloſen Mitmenſchen ſeinen Schatten, um ihn für ſeine Skizzenbücher einzuheimſen.

An derartigen ſtadtbekannten Originalen hat ſelbſtverſtändlich die Stadt, in der ſie bekannt ſind, ein ganz beſonderes lokal-patriotiſches Vergnügen. Indeß

> Des Malers Kunſt, die das, was ſie erſchaut,
> Lebendig weiß im Bilde feſtzuhalten,
> Macht auch das Fremde uns vertraut
> Und gegenwärtig längſt vergangene Geſtalten.

So werden es uns unſere Leſer vielleicht Dank wiſſen, wenn wir ihnen Gelegenheit geben, die Bekanntſchaft einer Frankfurter Meßfigur, des wohlriechenden Seifenmännchens, zu machen, deſſen Weſen und Geſtalt der Künſtler aus beſonderer Zuneigung einer Kupferplatte anvertraut hat.

Die mit ſicherer Hand ausgeführte Radirung läßt es bedauern, daß Hendſchel, der ſchon als Knabe, wenn er ein Fünfſousſtück ergattern konnte, auf der müh- und ſorgſam glatt geſchliffenen Fläche desſelben auffällige Charakterköpfe einzugraben liebte, ſo wenig Gebrauch von der Nadel macht, um den Gebilden ſeiner Hand Dauer zu verleihen. Woher die Zeit nehmen! — iſt ſein gewöhnlicher Einwurf gegen Zumuthungen dieſer Art. Der genügſame Junggeſelle, deſſen Kunſt niemals nach Brode zu gehen genöthigt war, liebt es nicht, ſich noch länger mit ſeinen Geiſteskindern abzugeben, nachdem er ſie für ſein Verſtändniß genügend zur Erſcheinung gebracht hat. In reger Schaffensfreude eilt er von einem Gegenſtande zum andern, ſcheut aber den langſamen Prozeß des Durchbildens und

Vollendens. Und nun kommt gar die launiſche Glücksgöttin und macht das, was er nur für ſich, zur eigenen Befriedigung, nicht aber für den offenen Markt geſchaffen, zu einer vielbegehrten marktgängigen Waare.

In der traulichen Enge der Räumlichkeit, die dem Künſtler zur Werkſtatt dient, iſt denn auch dem Maler nur wenig Platz verblieben. Wer, hier eingetreten, zwiſchen Photographien, Büchern und Papier glücklich zum Sitzen gekommen iſt, wird bald die Grenze gewahr, die in Form einer bis in die Mitte des Zimmers vorſpringenden Scheidewand den begünſtigten Zeichner von dem zurückgeſetzten Maler trennt. Diesſeits derſelben in mildem Dämmerlichte, welches durch epheuumrankte, mit Wappen längſt erloſchener Geſchlechter gezierte Scheiben bricht, unter antiken Göttergeſtalten und allerhand Geräth aus guter alter Zeit liegt das Reich der Skizzen und Studien. Jenſeits in hellerem Tageslichte herrſcht der Genius der Farbe. Da hängt der bunte Plunder der Garderobe, mit welchem die Kinder der Phantaſie aufgeputzt werden, da fehlt es nicht an Requiſiten, um Ritter und Edelfräulein, Fürſten und Fürſtinnen zu ſchaffen. Von der Staffelei herab ſchauen uns tanzende Kinder im Rococokoſtüm mit freundlichen Mienen, aber zugleich bittend an, daß der Maler die letzte Hand anlege, damit der Zweck ihres Daſeins, dem Prunkſaal eines Cröſus als Superporte zu dienen, endlich erfüllt werden könne. Hinter der Staffelei vorlugend grüßen von der Wand herab holde Mädchengeſtalten mit treuen deutſchen Augen, das gutherzige Aſchenbrödel, von niederem Stande und doch zur Prinzeſſin erkoren, das vornehmere Schneewittchen und die geborene Prinzeſſin Dornröschen, die ſo feſt und ſelig ſchlummert, daß die Kinder vom Hauſe, die gern die Köpfe zur Thüre hineinſtecken, gar leiſe auftreten, um das ſchlafende Königskind nicht zu wecken.

Wollten wir mit dem Maler Hendſchel intimere Bekanntſchaft machen, ſo müßten wir den Spuren der hier und dorthin zerſtreuten Werke ſeiner Hand nachgehen. Da dieſe Spuren aber zum größten Theile nur noch ſchwer aufzufinden ſind, ſo begnügen wir uns zu bemerken, daß die Gegenſtände ſeiner Gemälde einerſeits dem Volksleben, andererſeits dem Volksmärchen, der Sage und Dichtung entnommen ſind und bald den gemüthvoll-idylliſchen, bald den humoriſtiſchen Ton anſchlagen.

Unendlich reicheren Stoff zur Unterhaltung bietet uns der Zeichner. Von ſeinen Mappen kommt ſo leicht Niemand los, der ſich einmal wie Münchhauſen's Bär auf die Stange geleckt hat. Mit ſtiller Wehmuth wühlt der illuſtrirte Verleger in dem ungemünzten Golde, mit leiſer Hoffnung der angehende Kunſthändler, der auf den reichen Nachlaß ſpekulirt. So karg der Künſtler mit ſeinen Schöpfungen bisher der Welt gegenüber ſich verhalten, ſo gern und bereitwillig öffnet er ſeinen Skizzenſpeicher Allen, die es der Mühe werth halten, einen Blick hineinzuwerfen. Da wechſeln flüchtige Entwürfe mit ſorgfältigen Studien, Aquarelle mit Bleiſtift- und Federzeichnungen, Erlebtes und Erdachtes zieht an uns vorüber, Shakeſpeare und Goethe, Hauff und Scheffel und wunderſame Geſchichten in Bildern, zu denen nur der Autor den Text kennt. Was aus der veröffentlichten Auswahl nur wenig erſichtlich, wird hier dem Beſchauer klar, daß Hendſchel ein berufener Illuſtrator iſt, der den von der Poeſie und Sage gegebenen Stoff geiſtreich und mit feinem Verſtändniß zum Bilde zu geſtalten weiß. Aber freilich das Meiſte, was ſeine Mappen enthalten, iſt nur künſtleriſches Rohprodukt, dem die Appretur fehlt, um es dem Holzſchneider oder Stecher überantworten zu können. Daß der Holzſchnitt übrigens wohl im Stande iſt, die Feinheiten des Ausdrucks und der Charakteriſtik wiederzugeben, wenn der Meiſter ſelbſt ſich der Mühe unterzieht, die Zeichnung auf den Block zu bringen, dafür mag als Beweis das beigefügte Stück Kloſterleben gelten, bei welchem der Leſer vielleicht an Scheffel's Ekkehard erinnert wird.

Im Klosterkeller.

Originalzeichnung von Albert Hendschel.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VIII. Jahrg. Verlag von C. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by

Hendſchel's Lebensweg war ein von vornherein geebneter. Seiner Neigung zur Kunſtübung ſtellte ſich kein materielles Hemmniß, kein fremder Wille entgegen. Des Vaters Name hat bei Allen, die auf Eiſenbahnen ihr Weiterkommen ſuchen, ſeit langen Jahren einen guten Klang. Dem Herausgeber und Verleger des „Telegraph" wurde der Sohn im Jahre 1834 geboren. Auf dem Gymnaſium ſeiner Vaterſtadt erhielt er ſeine allgemeine, auf der Städel'ſchen Kunſtſchule ſeine künſtleriſche Bildung. Malen lehrte ihn Jakob Becker. Bis 1865 ſtand er unter der Leitung des trefflichen Meiſters. In den Jahren 1869 und 1870 verweilte er in Italien.

Der liebenswürdige Frohſinn und die Anſpruchsloſigkeit, die ſeine Gebilde ſo anziehend machen, leuchten auch aus dem perſönlichen Weſen des Künſtlers hervor. Von der uneingeſchränkten Gefälligkeit, mit der er ſein reiches Formgedächtniß und die darauf baſirende raſche Geſtaltungskraft ſeiner Phantaſie bei feſtlichen Anläſſen zur Verfügung zu ſtellen pflegt, wiſſen befreundete Kunſtgenoſſen nicht genug zu rühmen. In ſolchen Erfindungen, die der Verherrlichung des ſchönen Augenblicks dienen, meint ein guter Gewährsmann, zeige Hendſchel ſich erſt in ſeiner vollen Meiſterſchaft. Indeß von Gelegenheitskompoſitionen, ſo ſinnig ſie auch erfunden ſein mögen, ſoll man nicht viel Aufhebens machen. Nur das mit vollem Einſatz des Vermögens für die Dauer geſchaffene Kunſtwerk gewährt den Maßſtab für die Schätzung des Talents, begründet den Anſpruch auf ernſte allſeitige Würdigung. Das weiß Niemand beſſer als Hendſchel, der es uns am Ende verargen wird, daß wir uns ſo lange bei ihm aufgehalten und mit ſeinen Skizzen beſchäftigt haben.

E. A. S.

Café

Attiſche Bauwerke*).

I.

Das „Theſeion."

Mit Abbildungen.

Seit L. Roß zuerſt in einem Athener Univerſitätsprogramme v. J. 1838, welches dann mit Zuſätzen, Halle 1852, nochmals deutſch erſchien, an der richtigen Benennung des im Weſten der modernen Stadt Athen liegenden doriſchen Hexaſtylos gezweifelt, hat ſich der negative Theil ſeiner Behauptung trotz anfänglichen heftigen Widerſpruchs nach und nach ſiegreich Bahn gebrochen. Die früheren Widerſacher ſind faſt ſämmtlich zurückgetreten, und man fing an, ſich bei der Anſicht zu beruhigen, daß das in Rede ſtehende Gebäude kein Tempel des Theſeus ſei, obgleich man zugeben mußte, daß keine der neuen Benennungen, auf welche man dem wohlerhaltenen Bauwerke gegenüber nur ungern verzichtet, vollſtändig befriedigte**).

Da trat C. Boetticher, deſſen Stimme in dieſen Fragen vom größten Gewicht iſt, für die alte Anſicht ein und ſuchte ſie durch neue Gründe zu ſtützen***). Boetticher nahm Theil an jener preußiſchen Expedition nach Athen im Frühjahr 1862, welcher es zwar nur wenige Wochen vergönnt war, in Attika zu verweilen, von der wir aber doch eine neue Epoche unſerer Kenntniß von Alt-Athen datiren können. Dem raſtloſen Eifer von Boetticher, Curtius, Strack und Major v. Strantz verdanken wir, um nur die wichtigſten Reſultate zu erwähnen, die erſte, modernen Anforderungen entſprechende Aufnahme von Athen und des Peiraieus, ſpeciell Curtius die Feſtſtellung des alten Mauerrings, Strack die Aufdeckung des Dionyſostheaters, Boetticher die werthvollſten Aufſchlüſſe über die Bauten der Akropolis und der Unterſtadt.

In den Kreis ſeiner Unterſuchungen, welche in unglaublich kurzer Zeit begonnen und größtentheils zu Ende geführt wurden, zog Boetticher auch das „Theſeion", ohne hier, wie er ſelbſt angiebt, wegen der Kürze der Zeit zu einem vollſtändigen Abſchluß gelangen zu können. Dieſe leider unterbrochene Unterſuchung ergab Aufſchlüſſe über die Technik bei Aufführung der Säulen, eine Verificirung der noch vorhandenen Farbenſpuren am Kapitäl der Säulen, eine genaue Verzeichnung aller Merkmale, welche das Vorhandenſein von Intercolumnienſchwellen und Vergitterungen der öſtlichen und weſtlichen Vorhalle beweiſen, und die Aufdeckung von antiken Gebäudefundamenten auf dem freien Platz ſüdlich von dem Tempel. Vor Allem aber bezeichnete dieſe Beſprechung, obgleich

*) Wir beginnen hiermit den Abdruck einer Reihe von Aufſätzen, in denen mehrere geehrte Mitarbeiter und der Herausgeber der Zeitſchrift die Reſultate ihrer während der letzten Jahre an den Baudenkmälern Athens angeſtellten Unterſuchungen zuſammengefaßt haben. D. Red.

**) Roß nennt ihn Aresтempel oder Tempel des Apollon Patroos; C. Wachsmuth und E. Curtius ſchlugen den Namen Herakleion vor; P. Pervanoglu dachte an ein Hephaiſteion.

***) Bericht über die Unterſuchungen auf der Akropolis zu Athen im Frühjahr 1862, Berlin 1863, S. 181—189 und Ergänzungen zu den letzten Unterſuchungen auf der Akropolis. Philologus, Supplementb. III, S. 383 ff.

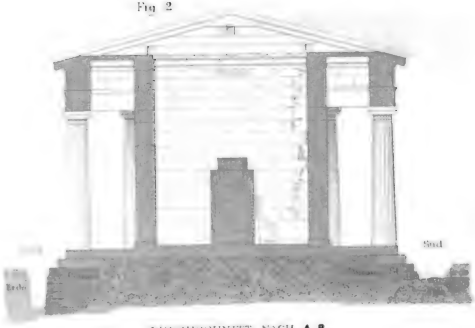
Digitized

Digitized by Google

DAS „THESEION" ZU ATHEN.

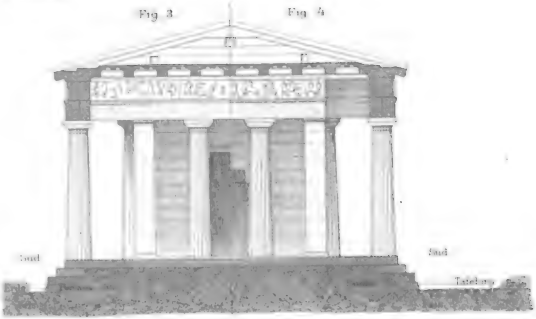
Aufgenommen von E. Ziller (1871)

Fig. 2



DURCHSCHNITT NACH A B.

Fig. 3



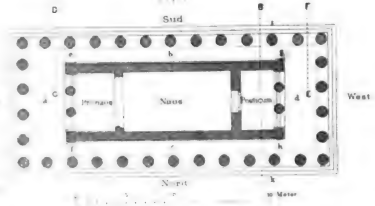
DURCHSCHNITT NACH C D

Fig. 4

DURCHSCHNITT NACH E F

10 Meter

Fig. 1



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Boetticher zu der alten Ansicht zurückgriff, dadurch einen entschiedenen Fortschritt in der Frage, welche wir behandeln, daß klar und bestimmt aus der Masse der nur Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten begründenden Argumente diejenigen hervortraten, welche das Gebäude selbst an die Hand giebt und die allein entscheidend sind. Man möge mir nämlich an dieser Stelle eine Behauptung gestatten, welche in ihrem ganzen Umfang zu erweisen mich hier zu weit führen würde, die Behauptung, daß bei dem jetzigen Zustande unserer Quellen aus all den topographischen und antiquarischen Notizen der Alten keine zwingende Entscheidung für die Lage des heiligen Peribolos des Theseus gewonnen werden kann. Ferner hat Roß in seiner oben angeführten Broschüre so viel sicher bewiesen, daß uns die erhaltenen Bildwerke nicht nöthigen, den Tempel dem Theseus zuzusprechen, wenn er auch zu weit ging, indem er jeden Rückschluß aus den Skulpturen eines Tempels auf seinen ehemaligen Besitzer verbieten wollte.

Boetticher stellt also zuerst die klare Behauptung auf: Wenn der Tempel in irgend einem Kultzusammenhang mit dem Heros Theseus steht, so muß er die charakteristischen Merkmale eines Heroon haben*). Welches sind dieselben? Eigentlich giebt es nur ein einziges entscheidendes. Der Kult der Heroen war wesentlich ein Todtenkult, seine Opfer werden mit demselben Worte bezeichnet, wie die Todtenopfer, alle Ceremonien werden in der zweiten Hälfte des Tages vollzogen und haben eine Beziehung auf den Westen, während die olympischen Götter mit dem Osten in Verbindung gesetzt werden. Heroa also müssen gegen Westen geöffnet sein; vor der westlichen Front des Tempels, wenn ein solcher vorhanden, werden die Altäre stehen; das Kultbild des Heros wird im östlichen Theil der Cella aufgestellt sein müssen, den Blick nach Westen gerichtet, der untergehenden Sonne zu. Daß dies griechische Kultusobservanz war, bleibt auch nach den tiefgreifenden Untersuchungen Nissen's**) bestehen, wie es denn ein Hauptverdienst seines geistvollen Buches ist, den Unterschied zwischen griechischem und römischem Ritus in der Orientirung nachgewiesen zu haben. Da nun Boetticher diesen Tempel mit dem Kult des Theseus in Verbindung brachte, wenn auch nur als Raum zur Bewahrung des Schatzes der Gottheit, so mußte er folgerichtig die Frontseite nach Westen verlegen und hier den antiken Eingang ansetzen.

Dieser Alles entscheidende Punkt war in der frühern Controverse gar nicht beachtet worden. Roß sowohl, der den Tempel einem Olympier, entweder Ares oder Apollon zuschrieb, wie auch die Vertheidiger der alten Ansicht, kurz Alle hatten angenommen, daß die östliche Vorhalle der Pronaos, die westliche das Posticum gewesen sei, ohne die Wichtigkeit dieser Ansicht zu bemerken. Auch hatte diese einstimmige Bevorzugung der Ostfronte ihre guten Gründe: nur die Metopen der östlichen Seite und je vier der Nord- und Südseite, von den östlichen Ecken ab, haben plastischen Schmuck — die übrigen Metopen waren offenbar nur bemalt — der Cellafries greift in der östlichen Halle über das Peristyl hinüber, während er in der westlichen Halle nur bis zu den Anten reicht: die östliche Parastas ist tiefer als die westliche***). Zudem glaubte man früher auf Stuart's Autorität hin, daß nur der Ostgiebel Statuen getragen habe†).

*) Man hat bezweifelt, doch mit Unrecht, ob Heroen überhaupt Tempel geweiht worden seien. So hatte der Sohn des Theseus, Hippolytos, nach Pausan. II, 32, 1 einen Tempel (ναός) zu Troezene.

**) In dem Buche: Das Templum. Antiquarische Untersuchungen von Heinrich Nissen; vergl. über die hier berührte Frage S. 214.

***) S. den Plan E. Ziller's (Fig. 1) und ein unten folgendes Argument desselben, welches, wie mir scheint, neu ist.

†) Dies ist falsch; aber eben so unrichtig ist es, diesen Schmuck nur für den Westgiebel zuzugeben, wie Boetticher nach Penrose thut. Von der Thatsache, daß in beiden Giebeln Statuen standen, kann man sich an Ort und Stelle leicht durch den Augenschein überzeugen.

Freilich konnte man bei dem jetzigen Zuſtande des Gebäudes den antiken Eingang von dieſer Seite her nicht zweifellos nachweiſen. Denn als der heidniſche Tempel in eine chriſtliche Kirche des heiligen Georg verwandelt wurde, iſt mit den zwei Säulen in antis auch die öſtliche Cellamauer weggeriſſen worden, und es ſind im jetzigen Innern von ihr nur die Anſätze an der nördlichen und ſüdlichen Mauer übrig geblieben, auf dem Boden dagegen, der neu getäfelt worden iſt, keine Spur. Jetzt iſt nach Wegreißung der in der Oſthalle vorſpringenden Altarniſche der klaffende Raum zwiſchen den Anten roh vermauert. So konnte Boetticher immerhin den Eingang nach Weſten verlegen. Die Auszeichnung der Oſtſeite mochte man ſich erklären, wie man wollte; etwa weil dieſe Seite gerade auf den Hauptmarkt der Athener hinabſchaute: ſie war für unſere Frage nicht nothwendig beweiſend. Im Weſten aber liegen die Verhältniſſe günſtiger; die weſtliche Cellawand iſt noch erhalten, hier muß ſich alſo eine Entſcheidung gewinnen laſſen. Und in der That befindet ſich in dieſer Wand eine Thür, welche ſchon Stuart für eine antike Anlage hielt*): ihr jetziger Zuſtand entſpricht noch ganz dem in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als ſie Stuart und Revett ſahen, und läßt ſich am beſten mit den kräftigen Worten des Engländers bezeichnen: „it is stopped up with marbles and dirt." Es hängt alſo, wie ſchon Boetticher (Bericht u. ſ. w. S. 184) ſah, alles davon ab, ob die Thüre zwiſchen der Cella und der weſtlichen Vorhalle antik oder erſt bei der Umwandlung des Tempels in eine Kirche durchgebrochen worden iſt.

Ehe ich an die, wie ich glaube, endgiltige Beantwortung dieſer Frage gehe, muß ich noch kurz ein Argument erwähnen, welches von Stuart an bis auf Boetticher dafür geltend gemacht wird, daß wir in dem Tempel, von dem wir reden, ein Heroon vor uns haben. Dies ſollte nämlich durch den ſcheinbar zweiſtufigen Stylobat bewieſen werden: eine Behauptung, welche durch ihr Alter, offen geſtanden, nicht an Glaubwürdigkeit gewonnen hat. Es iſt ſchlechterdings nicht zu erweiſen, daß die Göttertempel von den Heroentempeln ſo unterſchieden worden wären, daß man den erſteren eine ungerade, den letzteren eine gerade Stufenzahl gab. Ja ſelbſt die ungerade Stufenzahl bei den Tempeln der Götter hat oftmals, wenn ich ſo ſagen darf, mehr in der Idee, als in der Wirklichkeit beſtanden; bei den großen Tempeln, ſo z. B. gewiß beim Parthenon, müſſen wir Zwiſchenſtufen annehmen welche für die wirklich das Gotteshaus Betretenden die ungleiche Zahl der Stylobatſtufen aufhoben. Uebrigens werden wir ſehen, daß das „Theſeion" ſich in der That auf einem dreiſtufigen Unterbau erhob.

Dieſer Stand der Frage nun, welchen noch zuletzt C. Wachsmuth**) präciſirte, indem er mit der Aufforderung ſchloß, doch endlich an Ort und Stelle das wahre Verhältniß zu ermitteln, veranlaßte mich bei einem längeren Aufenthalt in Athen, eine genaue Unterſuchung der Weſtthüre vorzunehmen. Dieſelbe wäre mir nicht möglich geweſen ohne die bereitwillige und nachdrückliche Unterſtützung des Architekten E. Ziller, für welche ich ihm hier öffentlich meinen Dank ausſpreche. Ziller leitet ſeit Jahren den Bau der Sina'ſchen Akademie in Athen, eines Baues aus penteliſchem Marmor, welcher reichliche Gelegenheit zur Anwendung der antiken Marmortechnik bietet; der gelehrten Welt iſt er durch ſeine Arbeit über die Curvaturen des Parthenon, die Ausgrabungen auf Munychia und die Aufdeckung des panathenäiſchen Stadions rühmlich bekannt. Weitere Unterſuchungen, welche Ziller auf ſchriftliches Anfragen vornahm, haben ihn zu der bei einem ſo oft unterſuchten Gebäude

*) Antiquities of Athens III, chap. 1, p. 5. Auch Penroſe, Principles of Athenian architecture t. 35, hat die Weſtthüre auf ſeinem Plane verzeichnet, alſo wohl für antik gehalten.

**) Rheiniſches Muſeum, 24, S. 42 f.

überraschenden, höchst interessanten Entdeckung der dritten Stufe des Krepidoma's geführt*).

Doch ich komme auf die Thüre zurück und will hier nach meinen Aufzeichnungen die Gründe darlegen, welche mir in Athen die Entstehung dieses Eingangs in christlicher Zeit zu beweisen schienen. Ich werde mir dann erlauben, aus brieflichen Mittheilungen Ziller's, auch seine kompetenteren Ausführungen beizufügen. Die jetzt vorhandene Thüre — im Lichten 1,85 Mtr. breit und 3,085 Mtr. hoch — ist nicht genau in der Mitte der Westwand angebracht, sondern um 0,09 Mtr. der Südecke näher gerückt; bei der Errichtung der Wand wurde, wie der Fugenschnitt zeigt, keinerlei Rücksicht auf die anzulegende Thüre genommen. An beiden Seiten und oben ist 0,215 Mtr. von der Thürkante eine einfache Nuth ganz roh mit dem Meißel ausgestoßen, ohne nachher geglättet worden zu sein. Der Raum zwischen derselben und der Thüre, welcher ein wenig vertieft ist, war mit ockergelbem Stucco bedeckt, auf welchem noch Bruchstücke von schwarz aufgemalten Buchstaben in byzantinisch verschnörkelter Schrift sichtbar sind. An zwei Stellen ist jetzt diese primitive Einfassung unterbrochen: in der Mitte des Thürsturzes ist ein Quader, weil er

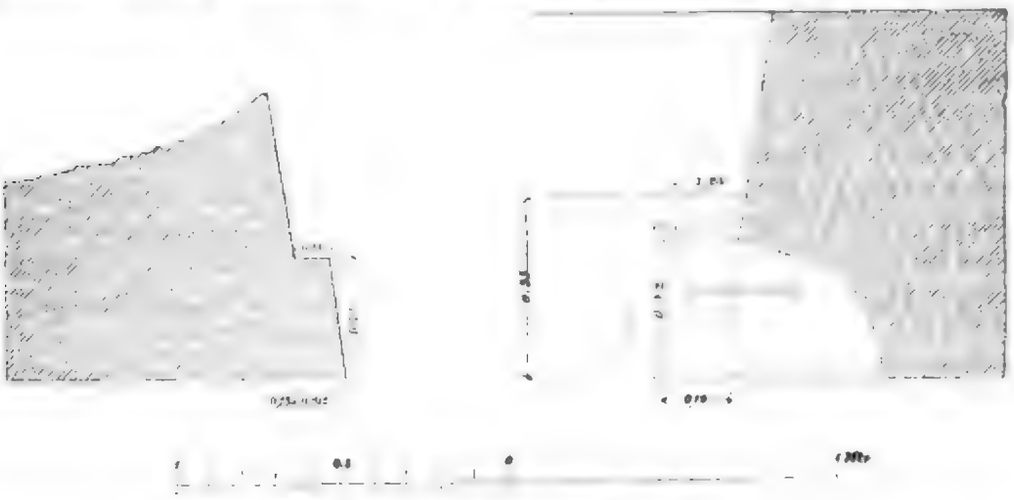


Fig. 6. Westthüre des „Theseion" (Grundriß).

gar keine Unterstützung hatte, herausgefallen und unten an der rechten (südlichen) Seite ist eine Quader gewaltsam zerstört worden. Dies die äußere Erscheinung der Thüre. Zur genaueren Untersuchung ließ Ziller die Schwelle in der südlichen Ecke und die Laibung ungefähr in der Mitte der nördlichen Seite bloßlegen. Den Befund giebt der beistehende Holzschnitt (Fig. 6). Auf der Schwelle konnte wegen der angegebenen Zerstörung die Plinthenlage über den ehemaligen Aufsatz des Thürpfostens, welchen die verlorene Linie andeutet, verfolgt werden. Von der Anlage einer erhöhten Schwelle war keine Spur, unmittelbar in die unterste Plinthenlage, welche auf gleichem Niveau mit der Täfelung der Vorhalle liegt, hat die Angel der nach innen aufgehenden Thüre ein flaches, unregelmäßiges Loch hineingebohrt. Die beiden viereckigen Löcher deuten wohl auf Verdübelung mit dem früher darüberliegenden Quader. Leider konnte nicht die ganze Schwelle, besonders nicht das untere Ende der nördlichen Thürseite bloßgelegt werden, weil ein schwerer Inschriftstein, der die Untersuchung hinderte, nicht entfernt werden durfte. So bleibt vielleicht die Möglich-

*) Eine Entdeckung muß man es füglich nennen; freilich hatte E. Curtius (Arch. Zeitg. 1843) von einer „herabgesunkenen" dritten Stufe an der Ostseite gesprochen, und an der ganzen südlichen Langseite zeigte sich ein Vortreten des Stereobats aus peiräischem Stein, welches der Breite einer Stufe entsprach. Aber jetzt erst ist ein bestimmtes technisches Merkmal für die Höhe der antiken Aufschüttung gewonnen.

Digitized by Google

keit einer früheren Schwelle. Sie würde aber, wenn auch nur 0,20 Mtr. hoch, die ſchon gedrückten Verhältniſſe der Thüre noch gedrückter gemacht haben. Mit derſelben müßten dann auch alle Merkmale von Antepagmenten verſchwunden ſein, von denen übrigens weder an der Laibung, noch an der Einfaſſung irgend eine nachweisbare Spur geblieben iſt*).

Bei der Aufdeckung der linken (nördlichen) Seite der Thüre, etwa ein Mtr. über dem Boden, zeigte ſich, daß die vordere Laibung 0,37 Mtr. breit ganz windſchief gearbeitet war. Wie die Thüreinfaſſung hat ſie allerlei Buckeln und Vertiefungen und war nur durch die Vorübergehenden nothdürftig glatt gerieben. Einige eingeritzte Inſchriften, von dem Schriftcharakter der chriſtlichen Inſchriften auf den Säulen des „Theſeion“ und Parthenon, konnten bei einbrechender Dunkelheit nicht mehr entziffert werden, am nächſten Morgen mußte das Loch auf gemeſſenen Befehl geſchloſſen werden. Hinter dem ſchmalen Aufſchlag der Thüre zieht ſich die innere Laibung ſtumpfwinklig zurück, nur mit dem Spitzhammer ohne weitere Ueberarbeitung hergeſtellt.

Alles dies berechtigt, wie ich glaube, zu dem Schluſſe, daß dieſe Thüre, als man durch Anlage der Altarniſche in der öſtlichen Seite des Tempels den antiken Eingang von Oſten her verbaut hatte, aus der Weſtwand herausgebrochen worden iſt. Später wurde ſie nach der Angabe Leake's deßwegen zugemauert, weil die Türken es liebten, zum Hohn der Chriſten, wenn es irgend möglich war, in ihre Kirchen zu reiten, und wurde durch die zwei kleinen, ganz niedrigen Pforten in der Nord- und Südwand erſetzt**).

Da alſo im Weſten im Alterthum kein Eingang war, muß er im Oſten geweſen ſein und hiermit iſt nach dem oben Geſagten der Beweis erbracht, daß der Tempel mit dem Heros Theſeus in keinem Zuſammenhange geſtanden hat. Welchem der olympiſchen Götter aber der Tempel geweiht war, darüber kann uns, ſo ſcheint es, erſt ein neuer, glücklicher Fund ſicheren Aufſchluß geben. **W. Gurlitt.**

In dem Folgenden theile ich aus brieflichen Mittheilungen Ziller's, welche die beigegebenen Zeichnungen begleiteten, Alles mit, was über die oben betonten Kardinalpunkte weitere Aufklärung geben kann:

„— Ueber die Stufenzahl des Stylobats. Der Umſtand, daß nur die oberen beiden Stufen aus Marmor hergeſtellt ſind, hat zu der Anſicht verleitet, daß der Stylobat überhaupt nur zweiſtufig ſei. Die folgende, ſtarkbeſchädigte Schicht aus peiräiſchem Stein hat man daher ohne Weiteres zum Unterbau gerechnet. Bei näherer Unterſuchung jedoch, für welche Ausgrabungen am Unterbau der Front- und Langſeiten vorgenommen werden mußten, ſtellte ſich heraus, daß die beſprochene Schicht die erſte Stufe bildet. Als ſolche zeigt ſie ſich nicht nur durch die gleiche Höhe und Breite mit der zweiten Stufe und durch den mit der dritten korreſpondirenden Fugenſchnitt, ſondern namentlich durch den Umſtand, daß die unter ihr liegende Schicht mit einem 0,15 Mtr. breiten Falz verſehen iſt, welcher die ehemalige Täfelung aufnahm (Fig. 5). Es war dieſelbe auf der Südſeite direkt auf den Felſen gebettet, während auf den übrigen Seiten je nach der Neigung des Felsbodens der Stereobat fünf Schichten und darüber hoch iſt. Nicht nur der oben erwähnte Falz, ſondern auch die Beſchaffenheit der Stirnſeiten des Unterbaues, welche nicht unbearbeitet hätten bleiben können***), beweiſen die Höhe der antiken Erdſchüttung, welche die Pflaſterung trug.

*) Vergl. die unten folgenden Ausführungen Ziller's.

**) Durch letztere betritt man jetzt den inneren Raum, welcher bekanntlich als Muſeum dient; die erſtere iſt vermauert.

***) Auf dieſe Unregelmäßigkeit des Stereobats machte auch C. v. Lützow in dieſer Zeitſchrift III, S. 269 aufmerkſam. G.

Also der Stylobat ist dreistufig, und zwar besteht die erste Stufe aus peiräischem Stein, die zweite und dritte aus Marmor. Hinsichtlich der Materialienverschiedenheit sind die Propyläenstufen zu vergleichen, bei denen eleusinischer mit pentelischem Marmor wechselt.

Liegt der Haupteingang auf der Ost- oder Westseite? Die Giebelfelder bringen kein Licht in diese Frage, beide waren mit Statuen geschmückt, aus deren Einbettungen auf den Gesimsplatten man noch nachweisen kann, ob sie einer liegenden, sitzenden oder stehenden Statue dienten. Anders verhält es sich mit dem Triglyphon. Nur die Metopen der Ostfronte und die der beiden Intercolumnien der Langseiten von dieser her tragen Reliefdarstellungen. Dieser Umstand allein wäre schon hinreichend, die Ostseite als die Hauptfronte zu kennzeichnen. Auf der Hauptfronte muß aber auch der Haupteingang liegen.

Auch zwischen der Halle a (Fig. 1) und der Halle d bestehen merkliche Unterschiede. Zunächst ist die erstere größer, als die letztere. Ferner bildet jene (a) ein abgeschlossenes Ganze, was man von der andern nicht sagen kann. Denn die Halle d bildet mit den Pteronseiten einen Umgang, was aus der Anordnung des Gebälkes deutlich hervorgeht (vergl. Fig. 4), Epistyl und Zophoros sind hier unterbrochen. Dagegen ist Halle a (vergl. Fig. 3) durch Epistyl und Zophoros bei e und f von den Hallen der Langseiten getrennt; sie ist so weit abgeschlossen, wie man überhaupt Hallen abschließen kann. Die Ante hat gleiche Breite mit dem Epistyl und steht der Säule gegenüber. Man vergleiche die ganz andere Anordnung bei g und h. Vom Pronaos im Vergleich mit dem Posticum*) ist zu bemerken, daß ersterer eine größere Tiefe hat als letzteres. Nach den bisherigen Betrachtungen müßte der Eingang des Tempels also in der Scheidewand zwischen Pronaos und Naos gelegen haben. Ein positiver Beweis dafür läßt sich freilich zur Zeit nicht beibringen, weil die östliche Scheidewand beim Umbau des Tempels durch die Christen bis auf ihre Spuren an der Cellawand verloren gegangen ist. Es ist jedoch ein negativer Beweis möglich: der Eingang konnte nur hier sein, weil die Thüre in der Scheidewand zwischen Naos und Posticum modern ist. Ebenso sind die kleinen Thüren der Hallen b und c aus später Zeit.

Die Thüre des Posticum ist modern. Schon bei flüchtiger Betrachtung will einem die jetzt vorhandene, aber wieder vermauerte Thüre nicht als antik vorkommen, weil das Mißverhältniß zwischen Höhe und Breite zu auffallend ist. (Vergl. Fig. 2; auf Fig. 3 habe ich die Höhe angegeben, welche die Thüre ihrer Breite zufolge haben müßte.) Wo fände man bei den Alten eine so verfehlte Thürkonstruktion! Wäre die Thüre beim Bau des Tempels hergestellt, so würde doch nur ein Quader die Thüröffnung überdecken und nicht drei. Die roh eingearbeitete Nuthe, die um die Thüröffnung herum über die Quaderfugen wegläuft, ist keine entsprechende Einfassung für die Thüre eines Tempels. Auch bei der Untersuchung der durch die Vermauerung verdeckten Theile deutete alles, so besonders die windschiefe, rohe Bearbeitung der Laibungen, auf die Durchbrechung der Scheidewand in christlicher Zeit; nicht das geringste technische Moment sprach für die antike Entstehung dieser Thüre." **E. Ziller.**

*) Ziller nennt die östliche Parastas Pronaos, die westliche Posticum. G.

Digitized by Google

Die akademiſche Ausſtellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

II.

Nach dem Abſchluſſe meines erſten Berichtes wurde noch ein großes Kriegsbild in die Ausſtellungsräume aufgenommen, das mich zwingt, zurückzugreifen und als Veranlaſſung gelten mag, einiges nachzutragen. Bei Chriſtian Sell in Düſſeldorf war für die Nationalgalerie eine Darſtellung der Schlacht bei Königgrätz beſtellt, welche jetzt fertig geworden iſt. An ſich ſcheint es mir ſtark über das Bedürfniß hinauszugehen, wenn für die Nationalgalerie zwei im Weſentlichen ganz gleiche Gemälde, auf dieſelbe Schlacht bezüglich, erworben werden, namentlich, wenn dieſelben beſonders beſtellt werden, und ganz insbeſondere, wenn das zu beſtellende Bild gar nichts Abſonderliches verſpricht. Es thut mir leid, daß gerade Sell zu ſolchen Betrachtungen Veranlaſſung geben muß; denn ich kenne den Künſtler gut genug, um ihn ſehr hoch zu ſchätzen, und namentlich ſein jüngſt hier bei Sachſe ausgeſtellt geweſener Vorpoſtenkampf aus dem franzöſiſchen Kriege hat ein Anrecht darauf, lange unvergeſſen zu bleiben. Aber wenn ich mir ſeine jetzt vorgeführte Schlacht von Königgrätz neben Bleibtreu's entſprechendem Bilde vorſtelle, das bereits vor zwei Jahren fertig war, ſo habe ich zuerſt den Eindruck des überflüſſigſten Diplaſiasmus, ſodann kann ich mich nicht erwehren, das neue Bild geiſtig und techniſch ſehr weit unter dem früheren zu finden. Auch Sell hat wie Bleibtreu den Moment der bereits eingetretenen Entſcheidung gewählt. Bei dieſem hält der König mit ſeinem Stabe, und die Stabswache ſauſt an ihm vorbei; bei jenem reitet der König mit Gefolge das Schlachtfeld ab und begrüßt die Truppen, während rechts und links von ihm Reiterſchaaren — Ulanen und Dragoner — zum Kampfe vorſtürzen. Die Begegnung des Königs mit Garderegimentern weiſt auf einen ſo ſpäten Moment der Schlacht, wie nur irgend der von Bleibtreu vergegenwärtigte. In der Geſammtanordnung hat das Sell'ſche Bild ſehr hübſche Momente; nur muß man dem Einzelnen nicht ſtrenge nachfragen: die Dragoner reiten in die eigene Infanterie hinein; die Ulanen ſtürzen ſich auf einen Berg von Trophäen, feindlichen Schwerverwundeten und preußiſchen Officieren; wo der König durchkommen ſoll, iſt ſchwer zu finden; und was für einen Zielpunkt der koloſſale Gefangenentransport rechts im Mittelgrunde hat, wird um nichts beſſer klar. Geordnete, widerſtandsfähige, nicht gefangene feindliche Maſſen wird man nirgends gewahr, ſo daß eine Orientirung unmöglich iſt. Maleriſch dominirt über das Ganze das brennende hochgelegene Dorf — wohl Chlum — im Hintergrunde mit der intereſſant heraustretenden Kirche. Was nun das Einzelne, die Figuren und Köpfe betrifft, ſo verdienen manche Geſtalten in den Maſſen und faſt durchgängig die Officiere bei den eroberten Geſchützen rechts im Vordergrunde Lob; aber ganz traurig ſieht es um die Hauptperſonen aus, in deren Darſtellung Bleibtreu einen ganz beſonders glücklichen Treffer gehabt hat. So trocken und hart, ſo ſteif hölzern und zäh ledern, wie der König, Bismarck, Moltke, Prinz Karl u. ſ. w. ſind, hat meines Wiſſens Sell noch nie etwas gemalt. Kurz, das Bild iſt mit der ganzen aus einer Beſtellung hervorgehenden Begeiſterung gemalt, und die Aufgabe ſcheint in mehreren Richtungen über die Kräfte des Künſtlers hinaus gegangen zu ſein. Er hätte manch hübſches Bild zur Förderung ſeines Ruhmes und auch zur Zierde und zum wirklichen Nutzen der Nationalgalerie für dieſe große Leinwand malen können, mit der er keinen großen Ruhm erzielen wird.

Auch Guſtav Richter hat ſich in einem kleinen Bildchen mit Kriegeriſchem befaßt. Sein „Jäger auf Vorpoſten" iſt ein ebenſo tüchtiges wie anmuthiges Genreſtückchen dieſer Gattung.

Von dem bereits genannten Konrad Freyberg sind auch noch zwei kriegerische Porträtgruppenbilder zu erwähnen: der Prinz Karl von Preußen mit seinem Stabe vor Paris (sämmtliche Personen zu Pferde) und der Prinz zu Hohenlohe mit seiner militärischen Umgebung in der Batterie Nr. 19 bei Clamart vor Paris. Beide Bilder, namentlich das letztere, sind etwas trocken, aber doch im Ganzen tüchtig und als authentisch von Werth.

In einer eigenthümlichen und sehr bemerkenswerthen Weise hat sich L. Kolitz in Düsseldorf der kriegerischen Vorgänge als Bildstoffe bemächtigt, indem er sie zu stimmungsvollen Landschaften mit tüchtiger figürlicher Staffage verwerthete. Er hat drei derartige Bilder ausgestellt: „Im Walde bei Orleans", wo wohl der Moment ein wenig vergriffen ist, da weder die Bewegung des aufgewühlten und emporgeschleuderten Erdreiches unmittelbar nach dem Einschlagen und Krepiren einer preußischen Granate langsam genug ist, um beobachtet zu werden (es muß der Augenblick relativer Ruhe zwischen dem Aufsteigen und Herabfallen gewählt werden), noch auch so schnell nach dem Aufschlagen des Geschosses die Bewegungen der nächststehenden Menschen zu ihrem Schutze bereits so weit gediehen sein können, wie hier zu sehen ist. Auch sonst ist diese Darstellung die am wenigsten bildmäßige. Sehr schön ist dagegen das Bild „Vor Metz", mit düsterer Beleuchtung und dem Transport Gefangener als Staffage. Das bedeutendste aber ist betitelt: „Aus den Vorkämpfen (wohl Vorpostenkämpfen während der Einschließung) vor Metz". Zwischen Gebäuden sieht man eine im Avanciren feuernde preußische Kolonne, im Hintergrunde die dräuende Feste. Rechts schleppt sich ein verwundeter Soldat, gegen die Wand gelehnt, aus dem Gefechte, während ihm aus der Thüre des Hauses ein Mädchen entgegentritt. In der Mitte des Vordergrundes, neben einem eleganten Sessel, in dem vielleicht vor wenigen Minuten der Officier der Feldwache durch den feindlichen Ueberfall überrascht worden, liegt ein todter Franzose, während ein anderer weiter links sich scheu an die Mauer drückt, wie um nicht bemerkt zu werden und dem Geschicke der Gefangennehmung zu entgehen. Ueber dem Ganzen ist eine düstere, an's Schauerliche streifende Stimmung gebreitet, die ganz vortrefflich mit dem Gegenstande harmonirt. Die Malerei ist in allen drei Bildern flott und keck, aber durchaus nicht virtuosenhaft aufdringlich.

An dem umfangreichen Cyklus von Kompositionen Julius Naue's in München, der „ersten Abtheilung" einer gemalten „Geschichte der großen Völkerwanderung" gehen wir achtungsvoll, aber unerfreut vorüber und verlassen damit die „große Historie" proprement dite.

Demnach folgen dann mehrere Gemälde mit dem gemeiniglich sogenannten historischen Genre in kleinerem Maßstabe. An der Spitze dieser Gruppe steht ein ausgezeichnetes Werk eines Schülers von Julius Schrader: „Die heimliche Kommunion der Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg, Gemahlin Joachims I.", von Adolph Treidler. Ich wüßte kaum, wie die Historie unseren modernen Anschauungen und unserer heutigen künstlerischen Technik entsprechender behandelt werden könnte, als es in diesem Bilde der Fall ist. Die Komposition hat vollendeten Fluß, jede einzelne Gestalt ist in würdiger, für ihre Rolle bei der Scene passender Weise charakterisirt und im Ausdruck bestimmt: namentlich der Geistliche, die Kurfürstin und ihre Tochter sind psychologische Mustergestalten. Aber auch die Nebenpersonen fügen sich den Umständen der Handlung angemessen in das Ganze ein. Gemalt ist das Bild mit einer so glänzenden Technik, und dabei mit einer solchen Solidität, ohne alle Flunkerei und Prätension, wie das nur von einem Schüler Schrader's zu erwarten ist. Man darf unbedenklich behaupten, daß dieses Bild zu den hervorragendsten Spitzen der gegenwärtigen Ausstellung gehört*).

*) Anläßlich dieses Bildes haben sich einmal wieder recht schlagend die fraßbaren Mängel der Organisation unserer Nationalgalerie-Verwaltung gezeigt. Dieses Bild, das einen der denkwürdigsten Momente brandenburgisch-preußischer Geschichte mit der seltensten Vollendung zur Darstellung bringt, ist von dem noch jungen Künstler auf der Ausstellung für den wohlfeil lächerlichen Preis von 2000 Thlrn. (die Figuren sind etwa lebensgroß, das Gemälde aber von beträchtlichem Umfange) verkauft worden. Wären die Erwerbungen für die Nationalgalerie einer kompetenten und verantwortlichen Hand anvertraut: kein Zweifel, daß die Gelegenheit zu einem so außergewöhnlich glücklichen Ankaufe nicht ungenutzt vorüber gelassen worden wäre; denn etwas Geeigneteres — sowohl dem Stoffe wie der Kunst nach — und etwas Preiswürdigeres kann für die Nationalgalerie überhaupt gar nicht erworben werden, als dieses Bild. Aber freilich bei der gegenwärtigen schwerfälligen und in jeder Hinsicht fragwürdigen Leitung dieser Angelegen-

In der Nähe deſſelben hängt ein Bild von Wilhelm Lindenſchmit in München, eine Epiſode aus den Bilderſtürmen der ſchottiſchen Reformation: John Knox, unterſtützt von dem Grafen v. Murray und deſſen Kavalieren, verhindert die Zerſtörung der ſchottiſchen Königsabtei Scone. Lindenſchmit's Gemälde haben ſtets etwas Anziehendes; es iſt ein Zauber des Geheimnißvollen in ſeiner Farbengebung und ſelbſt in ſeinen Figuren, dem man ſich ſchwer entziehen kann, was zum mindeſten Intereſſe erregt. Aber mit ſeinen Gegenſtänden kann man ſich oft nicht recht befreunden, ſo auch dieſes Mal. Es mag ſein, daß Unſereinem bei dem dargeſtellten Stoffe beſonders ſchlecht zu Muthe iſt; aber ich geſtehe, daß es mir wenigſtens ſo geht, daß es mir ſchon wehe thut, wenn ich an die Bilderſtürmereien, von denen man ja leider genug weiß, nur denken muß, daß es mir aber noch ſehr viel weher thut, wenn ich Derartiges gar vor Augen ſehen ſoll. Es giebt ſo ſehr viele erfreulichere und maleriſch gewiß nicht undankbarere Gegenſtände, die gemalt werden könnten. Wozu in aller Welt ſoll man die verblendete Wuth und die brutale Roheit, die ſich an den höchſten Gütern der Menſchheit vergreift, ohne jeden Zweck und Nutzen im Bilde vergegenwärtigen? Das kann doch unmöglich irgend Jemandem Vergnügen machen oder ihn erheben oder ſonſt irgend einen von einem Kunſtwerke zu erſtrebenden Zweck verfolgen und erreichen. Denn hier wirkt das ſtoffliche Intereſſe, ohne daß man ſich dieſer Wirkung entziehen kann, und dieſe Wirkung iſt jedem Kunſtwerke im vorliegenden Falle abſolut ſchädlich; man kommt gar nicht dazu, ſich darüber Rechenſchaft zu geben, wie geſchickt, wie gut und meiſterhaft zum Theil die Darſtellung vom Künſtler gemacht iſt, man verliert alle Freude, alle Theilnahme daran, weil der Gegenſtand degoutant iſt.

Da ich mich aber darüber ſo rückhaltslos ausgeſprochen habe, will ich doch nicht verabſäumen zuzugeben, daß eben von einer ſolchen Virtuoſität in der Darſtellung hier mit Recht berichtet werden kann; es iſt ſehr viel Vorzügliches auf dem Bilde, die Geſtalt des Knox ſogar bedeutend, und die wilde Volksmenge, welche mit Aexten und anderen Inſtrumenten bewaffnet die heiligen Geräthe zu zertrümmern bereits begonnen hat, enthält einige kraftvoll entwickelte Typen. Aber das ſöhnt mit dem Stoffe nicht aus, und der Künſtler kommt nicht zu der Anerkennung, die ihm für ſein Können gebührte.

Daran hindert ihn freilich auch ein extravaganter und bedauerlicher Kultus der Häßlichkeit. Er liefert in dem Bilde eine wahre Muſterkarte von Scheußlichkeiten menſchenähnlicher Bildung, eine ganze Sammlung von Karrikaturen; und was dieſelben noch abſtoßender und widerwärtiger macht, als ſie an ſich ſind und zu wirken brauchten, das iſt eine techniſche Wunderlichkeit, die wohl geradezu als Unrichtigkeit bezeichnet werden muß. Es kommt bei ſehr großen Gemälden oder Cartons mit lebensgroßen oder koloſſalen Figuren und Köpfen vor, daß — um die verzerrende Wirkung der perſpektiviſchen Verkürzung der Bildfläche für den Beſchauer im Voraus aufzuheben — Verzerrungen direkt gezeichnet werden müſſen, Formen, die allein aus einem ihnen gerade (ſenkrecht zur Bildfläche) gegenüber gewählten Augenpunkte betrachtet falſch und unerträglich ausſehen, die ſich aber von ſelber zurechtziehen, ſobald der richtige Augenpunkt für das ganze Bild eingenommen wird. Ein Gemälde, das Köpfe von 3—5 Centimetern Dimenſion hat und im Ganzen nicht mehr als mannshoch iſt, hat aber nicht das Bedürfniß und folglich auch nicht das Recht, Verzerrungen und Verzeichnungen jener Art in ſich aufzunehmen. Von ſolchen wimmelt aber das Lindenſchmit'ſche Bild; und da man die vollſte Gelegenheit hat, jede Fratze für ſich zu betrachten, aber ganz und gar nicht auf einen Augenpunkt hingeführt wird, von dem aus ſie verſchwinden, ſo erregen ſie eine nachhaltige höchſt unangenehme Empfindung.

---

heit iſt es unmöglich, Gelegenheiten wahrzunehmen, und überhaupt mehr als zufällig, faſt unwahrſcheinlich, die Galerie auf geeignete und würdige Weiſe zu bereichern. Möchte doch an dieſen Zopf recht bald die Scheere gelegt werden, aber gründlich, damit nicht durch Paciſciren mit dem Veralteten und Verwerflichen der Keim des Todes und der chroniſchen Thatenloſigkeit in die neue Organiſation hinübergeſchleppt werde! — Daß Treidler für die Ertheilung der Medaille zu jung befunden werden würde, ſo gut wie Paul Meyerheim und mancher andere vor ihm, war bei der bekannten Praxis der Akademie vorauszuſetzen, wiewohl natürlich unter keinem zuläſſigen Geſichtspunkte zu billigen. Wenigſtens hat der ſehr begabte junge Künſtler die Genugthuung gehabt, daß ihm für ſein Werk (von dem an dieſer Stelle binnen Kurzem eine Reproduktion gegeben werden wird) trotz unqualificirbaren Machinationen der Rohr'ſche Preis zuerkannt worden iſt.

Eine eigenthümliche Erscheinung ist das Bild von Julius Scholz in Dresden, welches den Aufruf von 1813 darstellt und im Besitze der Nationalgalerie sich befindet. Es ist die Wiederholung eines früher schon von dem Künstler gemalten Bildes und theilt mit dem ersten Exemplare alle Vorzüge und alle Mängel. Die Vorzüge liegen darin, daß es von der allseitigen Bereitwilligkeit und von der Begeisterung der Massen für die heilige Sache des Vaterlandes einen unmittelbar wirksamen Eindruck giebt, und daß namentlich in der Weite und Breite des Gesichtsfeldes und in der Verdeutlichung der fast unübersehbaren herbeigeströmten Menge eine seltene Kunst sich zeigt. Die Mängel aber liegen darin, daß die hauptsächlichsten Figuren allzuwenig interessiren, weil sie zu kraftlos gehalten sind, so der König, der Blücher, der in der vordersten Reihe der Freiwilligen stehende Körner, so namentlich die zwei Jünglinge, oder fast noch Knaben, die von ihrem Vater dem Könige zugeführt werden, u. s. w. Es ist etwas Verschwommenes, Markloses, Bleichsüchtiges, Krankhaftes im Kolorit und in der Zeichnung, und dadurch werden sogar diejenigen Partien beeinträchtigt, die sonst in dieser Beziehung vorwurfsfrei wären. Z. B. kostet es Ueberwindung, die Schönheit in der Malerei der im Vordergrunde knieenden Frau in Trauerkleidern nach Verdienst zu würdigen, so vollendet sie an und für sich ist. Kaum die schwächste Romantik jener Zeit hat eine so abgeblaßte und verfehlte Auffassung der Ereignisse und Stimmungen zu Tage gefördert, wie dieses allerneueste Produkt vom Jahre 1872.

Mit einem nur sehr mäßig umfangreichen Bilde ist diesmal Karl von Piloty bei uns vertreten: „Heinrich VIII. und Anna Boleyn auf dem Balle bei dem Kardinal Wolsey", die bekannte Scene aus dem ersten Akte des Shakspeare'schen Stückes. Es ist für Piloty verhängnißvoll, daß gerade Adolph Menzel sich einmal diesen Stoff ausersehen hat, und wenn für die Natur Heinrich's VIII. ein Künstler expreß geschaffen werden sollte, so könnte das nächst Hans Holbein nur Adolph Menzel sein; er hat die Brutalität des Königs, diese vierschrötige Gemeinheit so drastisch verkörpert und so fein — will sagen schlagend — mit dem geistigen Interesse des Momentes durchdrungen, daß man sich nicht erwehren kann, einen Vergleich anzustellen*). Wenn man nun auch berücksichtigt, daß nach der ganzen Behandlungsweise das Piloty'sche Bild nur Skizze zu sein beansprucht, so ist doch gerade in dem Wesentlichsten, in dem Charakter Heinrich's, die Auffassung so total verfehlt — der König erscheint uns vollständig als ein liebenswürdiger Schwärmer und galanter Aventurier —, daß, wenn nicht bei einer größeren Ausführung dieser Scene ein besonderes Interesse für die Piloty'sche Kunstfertigkeit in der Malerei der Nebendinge dem Bilde bei den Liebhabern dieser Richtung einen Erfolg sichert, von einer Wirkung der Komposition kaum gesprochen werden kann.

Anhangsweise erwähne ich zwei Bilder von August von Heckel in München. Durch das eine mit der unvermeidlichen Kleopatra wird dieser auf der heurigen Ausstellung der glücklicherweise einzige Tribut abgetragen; etwas Weiteres ist von dem Bilde kaum zu sagen. Das andere hätte nach Berlin gar nicht geschickt werden sollen; es ist eine kleinere Wiederholung des vor mehreren Jahren hier schon ausgestellten Erstlingsbildes des Künstlers: Lear und Cordelia, — ein Bild, das allerdings in diesem bescheidenen Umfange sehr viel ansprechender und namentlich unanstößiger ist als in dem früheren lebensgroßen, das aber doch, wenn es nicht einer Bestellung eines Liebhabers seine Entstehung verdankt, in bedenklicher Weise auf Unfruchtbarkeit der Phantasie schließen läßt, wenn der Künstler darauf angewiesen ist, nach wenigen Jahren sein Erstlingswerk wiederzukäuen.

Da ich hiermit schon auf das Gebiet der Dichtung und der Märchen hinübergetreten bin, will ich gleich eine Anzahl von mythologischen und sonstigen dichterischen Scenen anschließen, die uns die Ausstellung gebracht hat. Unter diesen dürfte unzweifelhaft der Preis einem kleinen Cyklus von Albert Tschautsch zuzuerkennen sein, der das Märchen vom Dornröschen behandelt.

An diesen Märchendarstellungen wird ja in der Regel der märchenhafte Charakter vermißt, namentlich an den gemalten; und so muß es mit besonderer Freude betont werden, daß es diesem Künstler gelungen ist, den wahren Märchenzauber in ganz überraschend schöner Weise zu bannen. Das im breiten Format, fast friesartig gehaltene Bild stellt in einer kleinen Tafel zur Linken Dornröschen im Thurme bei der Alten mit der Spindel spielend dar; das größere Mittelbild führt uns

*) Das angezogene Menzel'sche Bild ist ein schon länger publicirtes Blatt der soeben im Verlage der Grote'schen Buchhandlung zu Berlin vollständig erschienenen photographischen Shakespearegalerie.

den königlichen Hof in den Zauberſchlaf verſunken vor, während das kleinere, das den Cyklus zur Rechten abſchließt, die Erweckung Dornröschens aus dem Zauber durch den Prinzen ſchildert. Der Maßſtab der Figuren iſt ungefähr ein Drittel der Lebensgröße. In dem Mittelbilde ſind ſämmtliche Figuren, der König und die Königin, die Hofdamen und die Ritter, die Pagen und die Wächter, die Narren und die Diener, wie ſie gingen und ſtanden, in die nächſt erreichbare Ruheſtellung geſunken, und ſo warten ſie der Löſung des Zaubers. Es iſt ganz entſchieden unmöglich, den Eindruck eines Zauberſchlafes in der Malerei deutlicher und kräftiger zum Ausdrucke zu bringen, als es hier geſchehen iſt. Man ſieht, wie in einem nachweisbaren Momente unvorbereitet und ohne Verzug plötzlich die freie Bewegung des Lebens aufgehalten, und Alles mit einem Banne belegt worden iſt, und nun hat das Geſtrüpp und Geſträuch, welches draußen das Gebäude umgiebt, gewuchert und iſt überall hinein gewachſen; man ſieht die Verwilderung, welche durch die Jahre, die darüber hingegangen, in dem Schloſſe herrſchend geworden iſt. Ueber Allem aber liegt ein Zauber der Anmuth, eine Grazie der Erſcheinung, wie es nur irgend für eine Märchendarſtellung gewünſcht werden kann. Das Reizvollſte iſt die Geſtaltung des Dornröschens ſelber; das iſt eine Liebenswürdigkeit, eine Zartheit und feine Schönheit, die ganz mit den Augen des Märchendichters angeſchaut iſt: etwas Liebenswürdigeres als die beiden Scenen links und rechts, in denen das zarte Weſen auftritt, iſt ſchwer zu denken. Die Malerei des Bildes iſt ungemein glänzend und flott, aber ein leichter Ton überzieht und umflort gewiſſermaßen den kräftigen Realismus der Erſcheinungen, ſo daß auch in der Farbengebung etwas von dem märchenhaften Dämmerſcheine gewahrt bleibt, — es iſt eine Leiſtung von ganz außergewöhnlicher Schönheit und Vollendung. — Die nämliche Farbenbehandlung thut in einem Bilde von lebensgroßem Maßſtabe: „Edeldame im Park", die ein Reh füttert, nicht ſo wohl; ſie wirkt da etwas unkräftig, iſt es auch wohl abſolut mehr als in dem Märchenbilde.

Deutſche Märchengeſtalten hat ſodann auch Ludwig Burger ausgeſtellt: es ſind die Skizzen zu den Glasmalereien, welche in dem Speiſeſaale des Hauſes des Geheimen Kommerzienrathes Ravené ausgeführt ſind, und die für die Decke des Leſeſaales im Berliner Rathhauſe, nebſt einigen farbigen Cartons, die ſymboliſche oder dichteriſche Stoffe behandeln. Ohne daß etwas Einzelnes gerade beſonders aus dieſer Sammlung hervorträte, bewährt ſich durchaus die bekannte Geſchicklichkeit des Künſtlers in ſolchen illuſtrativ dekorativen Malereien.

(Fortſetzung folgt.)

Berichtigung.

Die Unterſchrift des auf S. 19 der Zeitſchrift d. J. mitgetheilten Holzſchnittes muß richtig lauten: „Handzeichnung von J. Dilhoff nach einem Rembrandt'ſchen Anatomie-Gemälde".

Zur Erinnerung an Heinrich Petri.

Von Jakob Falke.

Mit einem Holzschnitt.

Es war im Winter von 1852 auf 53, als sich in Düsseldorf ein kleiner Kreis jugendlicher Freunde zusammenfand, der Kunst angehörig oder der Kunst befreundet. Sie waren frisch und blühend, hoffnungsvoll, hochstrebend und zum Theil vielversprechend, so daß sie wohl den Eindruck machen konnten wie Eichendorff's junge Gesellen:

„Wem sie vorübergingen,
Dem lachten Sinnen und Herz."

Ihr fröhliches Zusammenleben dauerte nur kurze Zeit: zwei Winter, ein flüchtiger Sommer dazwischen, und das Leben trieb sie nach allen Richtungen auseinander. Nur ab und zu sahen sich die Freunde wieder, um Zeugniß abzulegen vom Erlebten, Erlernten und Gewordenen, und nur einem unter ihnen erging es wie dem ersten der Eichendorff'schen Gesellen: „die Schwieger kauft Hof und Haus", und die Kunst ward überflüssig.

Seit jener Düsseldorfer Zeit sind zwanzig Jahre verflossen. Vor wenigen Monaten ist einer der Genossen dieses Kreises, der Maler Heinrich Petri, in's Jenseits hinübergegangen, erlegen den Anfällen einer immer wiederkehrenden Krankheit.

Heinrich Petri kam im Jahre 1852 neunzehnjährig auf die Akademie nach Düsseldorf. Geboren in Göttingen, entstammte er schon einer der Kunst verwandten Familie. Sein Vater, Maler und Photograph, ist allen Musensöhnen Göttingens der letzten Jahrzehnte wohlbekannt. Sein Großvater — irre ich nicht, mütterlicherseits, — ein alter, kleiner, stiller Herr, dessen ich mich aus der Göttinger Studienzeit noch wohl erinnere, lebte in einem kleinen Hause vor dem Albaner Thor dem Seelen'schen Garten gegenüber. Dieses stille, fast geheimnißvolle Häuschen, das hinten in den Stadtgraben hinabstieg, machte wohl den Eindruck der Behausung eines Adepten, und so ein Stück Adept war in der That der Alte, der es bewohnte. Er beschäftigte sich mit der Glasmalerei — ich weiß nicht, womit sonst noch — und stellte Versuche auf Versuche an wie ein Alchimist, nicht Gold, aber neue Farben zu schaffen oder die alten verlornen wieder zu finden, wie z. B. das wundervolle vergessene Rubinroth der mittelalterlichen Glasmalerei. Einst — so pflegte der Enkel uns zu erzählen — sah er in der That, als er das Glas aus dem Ofen nahm und an das Licht hielt und es ihm nun in seiner dunklen Glut entgegenleuchtete, daß er das Wahre getroffen, aber ach, es war nur ein Zufall: er hatte die Mischungsverhältnisse nicht gemerkt, und niemals konnte er die gleiche Schönheit im rothen Glase wieder erreichen. Die Erzählung klingt wie ein Stück aus dem Leben Bernard Palissy's, des großen Forschers und Dulders.

Als ich Düsseldorf mit Ende des Jahres 1853 verließ, hatte sich Petri's künstlerische Neigung und Richtung noch in keiner Weise entschieden. Wir wußten nicht, ob der Historien-

maler, der Landſchaftsmaler, oder was ſonſt in ihm zum Siege kommen würde, und er wußte es ſelbſt nicht. Allerdings lag der Zug zum Idealen tief in ſeiner Seele, und wer dem ſchlanken Jüngling mit dem dunklen Haar und dem blaſſen Antlitz in das treuherzige, doch ſchwärmeriſche, braune Auge ſah, der mochte vorahnen, daß es nicht der Genremaler ſei, der ſich aus ihm entpuppen werde. Ich habe es immer gefunden, daß des Künſtlers Specialität in ſeiner äußeren Erſcheinung angeboren iſt, daß der Genremaler anders ausſieht als der Hiſtorienmaler, der Maler anders als der Architekt, der Architekt anders als der Bildhauer, und daß es Miſchungsgattungen giebt gleichwie Künſtler, die verſchiedener Kunſtart gerecht ſind. Bei Petri lag das Ernſte, um nicht zu ſagen Hohe, vorbeſtimmt, und wenn er ein Landſchaftsmaler geworden wäre, ſo wäre die hiſtoriſche, die ideale Landſchaft unbedingt ſein Fach geweſen. Studien, die er nach der freien Natur, in Wald und Bergen gemacht, hatten ſchon damals ganz und gar dieſes Gepräge angenommen, deſſen er ſich übrigens wohl bewußt war. Er bekannte gern und früh ſchon die Vorliebe für dieſe Kunſtrichtung.

Mit ſolcher Hinneigung zum Ernſten und Idealen war er ein gutes Element in unſerem Kreiſe, indem er es vorzugsweiſe war, der für das belebte Geſpräch bedeutendere Gegenſtände anzuregen verſtand. Auch trat er wohl unter Umſtänden als ernſter Mahner auf, was ſtets mit gutmüthiger Heiterkeit aufgenommen wurde. Eine Zeichnung, die ihn in ſolcher Charakterſcene darſtellt, bewahre ich noch in meiner Mappe. Deſſenungeachtet fehlte es ihm keineswegs an jugendlicher Fröhlichkeit, und er war mit vollem Herzen dabei, wenn es galt bei der Maibowle eine ſchöne Nacht in grüner Laube zu verbringen oder gar frevler Weiſe im Atelier der geweihten Räume der Akademie, ſelbſt mit kühnen Verkleidungen, zu denen die Garderoben des Schlachten- und des Landsknechtsmalers die Coſtüme herliehen, ein Convivium zu feiern. Noch viele Jahre ſpäter gedenken ſeine Briefe mit herzlicher Befriedigung dieſer Stunden.

So kam denn die Nachricht: „Petri iſt unter die Nazarener und Heiligenmaler gegangen“ einigermaßen unerwartet und überraſchend, aber mehr, weil das ſo gar nicht zu den Ideen ſtimmte, die unſern Kreis beherrſcht hatten, als weil es ſeinem Charakter unangemeſſen geweſen wäre. Wir wußten es ja, Petri war ſtets gut katholiſch, kirchlich, fromm im beſten Sinne des Wortes, und das Innerliche und Beſchauliche lag ganz in ſeiner Natur. So war dieſer Uebergang oder dieſes Ende des unbeſtimmten Strebens und Wollens für ihn kein Sprung, kein Wechſel, nur eine Entſcheidung, nur ein Abſchluß. Deſſenungeachtet hatte die erſte Nachricht ſelbſt für den Freund, der die damals herrſchende Richtung der religiöſen Malerei in Düſſeldorf kannte, ihre unangenehme und bedenkliche Seite. Nicht der religiöſen Malerei, aber dieſer Richtung hätten wir ihn ungern verfallen ſehen. Jedoch ſchon der Umſtand, daß es Deger war, an den ſich Petri ganz und gar, ja einzig anſchloß, gewährte Beruhigung über den Lauf ſeines Weges, denn Deger, hoch über ſeinen Genoſſen ſtehend, mit der Welt und ſich in Frieden, faſt einſam ſeiner Kunſt lebend und allem Kunſtgetreibe, allem Cliquenweſen völlig abſeit, verehrungswürdig als Menſch wie als Künſtler — Deger konnte kein Führer auf falſchem Wege ſein.

Die Briefe Petri's beſtätigten bald, was ich vermuthet hatte, und wie er ſeinen eigenen Weg, ſeine eigene Stellung in der Kunſt und in der Kunſtwelt fand. Das Einfache, Aufrichtige, Wahre ſeines Weſens, ſein Muth, das Wahre gradeaus zu bekennen, bewahrten ihn völlig vor dem Einfluß jener äußerlichen, glatten, ſüßlichen Art und falſchen Empfindung, wie ſie damals in Düſſeldorf in der religiöſen Malerei herrſchten. Er ſelbſt hatte aber auch andrerſeits zu viel ächte Empfindung, zu viel tiefes Gefühl, zu reiches Gemüth und wahren Schönheitsſinn, um jener anderen Richtung der religiöſen Kunſt anheimzu-

fallen, der archäologisch-gelehrten, vollständig in Formen, Formeln und Aeußerlichkeiten aufgehenden, mit ihrer symbolischen, aller frommen Welt unverständlichen Richtung, die insbesondere am Rhein ihre einflußreichsten Vertreter gefunden hat und erst jüngster Tage zu Köln in Maria am Kapitol zu einer Entfaltung gekommen ist, die einem verhängnißvollen Selbstgerichte, einem Selbstmorde gleicht.

So lag es vollkommen in Petri's Natur, wenn er sich von beiden Abwegen gleich fern hielt, und dieser früh erkannten und früh eingenommenen Stellung ist er allezeit treu geblieben. Er wollte dem Kirchlichen und der Kirche auch als Künstler ergeben bleiben und in Einklang mit ihr stehen, aber er wollte nur zur Darstellung bringen, was er innerlich tief empfunden hatte, und zwar ernst, wahr, schlicht und einfach, ohne äußerliches Gepränge, ohne Schein und Blendung; was aus der Seele gekommen, was von der Seele war, sollte auch wieder zur Seele sprechen und nicht bloß mit dem äußeren, auch mit dem inneren Auge geschaut werden.

War diese Stellung zur Kunst in vollster Harmonie mit seinem ganzen Wesen, das, wie er fortschritt im Leben als Künstler und Mensch, sich immer mehr läuterte, ernster, gediegener und beschaulicher wurde, so gab es doch äußere Einflüsse, die ihn stärkten und förderten. Dahin rechne ich besonders das Studium der großen alten Meister, dem er im Kupferstichkabinet der Düsseldorfer Akademie fleißig und mit Verständniß oblag, ein Studium, das, zumal wenn es Dürer oder gar Martin Schön in seinen Kreis zog, damals eine seltene Erscheinung in Düsseldorf war. Andrerseits darf man wohl den persönlichen Einfluß Deger's nicht gering anschlagen. Zu diesem Künstler, zu dem Petri auch in's Haus zog, trat er in ein inniges, Jahre hindurch mit gleicher Intimität andauerndes Freundschaftsverhältniß, das er selbst oft mit hoher Befriedigung als das eines Jüngers oder Schülers zum Meister wie in der alten Zeit der Kunst bezeichnete.

Ich erinnere mich nicht mehr, auf welche Weise Petri zum ersten Male mit Deger in nähere Berührung gekommen; es geschah bald darnach, nachdem ich Düsseldorf verlassen hatte. Im Frühling 1854 kopirte er im Auftrage dieses Künstlers eine Madonna nach Deger, eine Arbeit, die ihm das glückliche Gefühl der ersten Bezahlung brachte. Jeder Künstler und Schriftsteller kennt dieses Gefühl. Rückkehrend von einer Sommerreise in die Heimat, verbrachte er im Herbst auf Stolzenfels mehrere Wochen mit Deger, der damals dort in der Kapelle malte, und übte sich zuerst in der Frescomalerei. Er freute sich im Voraus auf den kommenden Winter, wo er, der Akademie Valet sagend, sich als Künstler selbständig machen und unter Deger's Beirath arbeiten wollte.

So geschah es denn auch. Er blieb in den folgenden Jahren im engen Verein mit Deger und begleitete ihn im Sommer regelmäßig nach Stolzenfels, wo er an der Ausführung seiner Arbeiten theilnahm. Den Winter von 1857 brachte er zur Abwechslung in München zu, doch vermochte das dortige Kunstleben ihn nicht bleibend zu fesseln. Obwohl er sich in Düsseldorf mehr und mehr auf den herzlichen und innigen Umgang weniger und vertrauter Freunde (zu denen auch der treffliche, ernste, ebenfalls etwas vereinsamte Kehren gehörte) beschränkte, so kehrte er doch stets an diese alte Kunststätte wieder zurück.

In dieser ersten Periode seiner künstlerischen Wirksamkeit entstanden neben seiner Mitarbeit auf Stolzenfels eine Reihe meist kleinerer religiöser Gemälde, die alle von der liebevollen Innigkeit seines Gefühls beseelt waren und mit ihrer zuweilen miniaturartigen Ausführung von der Sorgfalt seiner Arbeit Zeugniß ablegten. Obwohl ihm Form und Farbe nur Mittel waren, wie er sich selbst ausdrückte, das, was ihn durchdrang, was er empfand, den beseelten Gedanken zum Ausdruck zu bringen und vermittelst dieser Sprache zum Beschauer zu reden und ihn das Gleiche fühlen zu lassen, so konnte es ihm eben darum nicht

einfallen, dieſe Mittel zu verachten oder gleichgiltig zu behandeln, etwa wie ein Künſtler des Mittelalters oder deren unverſtändige Imitatoren, die buchſtäblich dem folgen, was einmal ein engliſcher Kritiker vorſchrieb: paint the soul, never mind arms and legs. Petri ſtrebte vielmehr in ſtrenger, durchgeführter Arbeit nach künſtleriſcher Vollendung in Form und Farbe, nicht vermeinend, daß der „frömmſte Maler auch der beſte" ſei. Solche Schiefheiten religiöſer Künſtler, die über ihr eigenes Verhältniß in Bezug zu Glauben und Kunſt in arger Selbſttäuſchung befangen ſind, konnten bei ihm nur ein Lachen oder ein Zorneswort hervorrufen. Bei ſeinem ächt künſtleriſchen Streben erreichte er namentlich in ſeinen ſpäteren Arbeiten eine ſehr glückliche koloriſtiſche Wirkung, die durch Kraft und Tiefe ganz in Harmonie mit der ernſten, feierlichen Stimmung ſtand, die er anregen wollte.

Vielleicht das früheſte ſeiner Bilder, ein Triptychon zu einem Hausaltar, malte er für die Gräfin Kinsky. Das Hauptbild ſtellt die Verkündigung dar; auf den Flügeln ſieht man einerſeits den Erzengel Michael mit verſchiedenen Heiligen, andrerſeits den Erzengel Rafael mit dem jungen Tobias; den Gedanken ſpricht die Unterſchrift aus: Michael cum tota hierarchia, Gabriel cum Maria, Rafael cum Tobia sint nobiscum in via. Ein Madonnenbild kam in den Beſitz der Königin von Hannover.

Im Juli 1858 wurde die erſehnte Reiſe nach Italien angetreten. Nachdem der Künſtler Oberitalien durchzogen, kam er nach Rom und blieb dort bis zum Juli des nächſten Jahres. Daß ihn auf dieſer Wanderung vor allem die wundervollen Werke der großen, noch lange nicht genug geſchätzten Meiſter der Frührenaiſſance anzogen, war leicht begreiflich, da er eine ihnen verwandte Natur war. Er hätte wie Fieſole in der Kloſterzelle leben können, in Frieden mit ſich, in Ruhe vor der Welt und ganz der Kunſt hingegeben. In den letzten Jahren ſeines Lebens dachte er viel daran, in Wirklichkeit dieſen Schritt auszuführen und der Welt zu entſagen, obwohl er ſich der Wahrheit des Einwandes nicht verſchließen konnte, daß er die befriedigte Ruhe, die ihm Bedürfniß war, in der kleinlichen Intriguenwelt des Kloſters vielleicht am wenigſten finden würde. Solcher Hinneigung zur eigenartigen Kunſt der Frührenaiſſance ungeachtet, war er dennoch in ſeinem Urtheil in keiner Weiſe einſeitig, noch wurde er dadurch im Genuß der Werke anderer Kunſtrichtungen geſtört. Wie ich ſpäter mich überzeugte, als wir einmal ein paar Tage wieder zuſammen verlebten und gemeinſam Galerien beſuchten, ging er mit Luſt und Behagen auf jede ächte Kunſt ein und traf den Kern der Sache mit klarem Blick und richtigen Worten. Er konnte herzliches Vergnügen an einem Oſtade empfinden, aber wo das Aechte und Wahre aufhört in der Kunſt, wo das Geſuchte, Leere, Falſche und Manierirte anfängt, da huldigte er weder dem Namen, noch der Schule, noch dem Gegenſtande.

Den ganzen Winter und den Frühling des Jahres 1859 verlebte er in Rom, mehr genießend, ſchauend, mit Augen und Sinnen ſtudirend, als ſchaffend oder ſonſt thätig mit der Hand. Was er arbeitete, ſcheint nicht über Studien und Entwürfe hinausgekommen zu ſein. Des Tages genoß er, was Rom Schönes in Sammlungen, Kirchen oder ſonſtwie bietet, während er die Abende beſtändig mit Overbeck im innigſten Austauſch der Eindrücke und Anſichten verlebte. Mit dieſem großen, ebenfalls einſam der Welt abgekehrten Künſtler trat er, die Jugend zum Alter, wie es wohl bei ſo verwandten, gleichgeſtimmten Naturen geſchieht, in das herzlichſte Freundſchaftsverhältniß, das ſich ſpäter brieflich fortſetzte und bei dem zweiten Beſuche Petri's in Rom wieder aufgefriſcht wurde. Die Liebenswürdigkeit, Offenheit und Wahrheit auf der Seite der Jugend, die große, ſchlichte Natur auf der Seite des Greiſes, das gleiche Kunſtſtreben, die Empfänglichkeit und das unmittelbare Verſtändniß der Anſichten und Ideen einigte beide im Alter ſo ungleiche, im Weſen ſo verwandte Künſtler. Vielleicht wäre Petri der ächteſte Jünger und beſte Nachfolger Overbeck's geworden, wenn

Kreuzabnahme, Oelgemälde von H. Petri.

Das Original befindet ſich in der Kloſterkirche der Franziskanerinnen zu Nonnenwerth.

Zeitſchr. f. bild. Kunſt. VIII. Jahrg. Verlag von E. A. Seemann.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

nicht die Krankheit allzufrüh ſeine Schaffenskraft gelähmt und der Tod ihn bald ganz ihr entriſſen hätte.

Nach dem Genuß ſollte auch in Rom die Zeit der Arbeit kommen; ſo dachte er wenigſtens. Durch Vermittlung Overbeck's hatte er vom Papſt den Auftrag zur Ausmalung einer Kirche erhalten, und er ſtudirte bereits über den Plänen, als die politiſchen Ereigniſſe des Jahres 1859 und die Bedrängniſſe des Kirchenſtaats dieſen Auftrag rückgängig machten. Ungerechtfertigte Beſorgniſſe von Seiten der Familie riefen ihn außerdem im Juli dieſes Jahres nach Deutſchland zurück. Ungern folgte er.

Zurückgekehrt, malte er zuerſt eine Madonna in Lebensgröße, zu welcher er bereits in Rom den Entwurf gemacht hatte; er führte ſie für den Herrn von Druffel auf Wellbergen in Weſtfalen als Wandgemälde in der Kirche mit Wachsfarben aus. Mitten unter verſchiedenen anderen Entwürfen traf ihn dann ein doppelter Auftrag. Der eine kam durch Overbeck und bezog ſich auf eine Arbeit in Malta, der andere beſtand in der Ausmalung der Kloſterkirche der Franziskanerinnen auf der vielbekannten Rhein-Inſel Nonnenwerth bei Rolandseck. Er nahm den letzteren Auftrag an, der ihm der bedeutendere und reizvollere ſchien, insbeſondere auch deßhalb, weil es ſich um Wandgemälde und um überlebensgroße Figuren handelte. Der Auftrag beſtand in drei Bildern zu ſechszehn Schuh Höhe, ſo daß die Figuren in einer Größe von zehn Schuh gehalten werden konnten. Als Technik benutzte Petri die Wachsmalerei, die er bereits auf Wellbergen verſucht hatte. Er hielt ſie für „die angenehmſte Technik, die ſich denken läßt und im Norden Deutſchlands für beſſer angewendet als die Malerei al fresco“, welche im nördlichen Klima wenig Dauer hat. Das Hauptbild war eine Kreuzabnahme: Nikodemus, auf einer Leiter ſtehend, beugt ſich von hinten über das Kreuz herüber und läßt den Leichnam Chriſti, den er im Leintuch unter Bruſt und Armen hält, ſacht hinabgleiten; Maria und Johannes empfangen ihn in ihre Arme, während Magdalena, im Schmerz zuſammengebeugt, auf dem Boden kniet und die Füße des Heilandes umfaßt — in aller Schlichtheit und edlen Einfachheit eine rührende, ergreifende, groß gedachte Darſtellung! (Vergl. die Abbildung.) Die anderen Bilder ſtellen die Patrone des Franziskanerordens dar, den heiligen Franziscus und die heilige Klara.

Mit dieſer großen Arbeit beſchäftigt, verlebte der Künſtler auf dem ſtillen Nonnenwerth, das die Welt an ſich vorüberbrauſen läßt, in den Jahren 61 und 62 ein paar äußerſt glückliche Sommer. Er vollendete gleichzeitig zwei kleine Oelgemälde, dieſelbe Kreuzabnahme von Nonnenwerth, und eine Madonna, die beide in den Beſitz der Königin von Hannover kamen. Ein anderes Madonnenbild, daß im Winter von 62 auf 63 ausgeführt wurde, malte er für den Baron Heeremann, ein drittes, eine Madonna im Begriff niederzuknien, erhielt die Fürſtin von Hohenzollern. Ein größeres Altarbild, Maria und Johannes unter dem Kreuze ſtehend, kam 1864 nach Rußland in eine Kirche. In den nächſten Jahren entwarf er für denſelben Baron Heeremann in der Kapelle auf Schloß Suren in Weſtfalen eine Reihe von Glasgemälden, die auch unter ſeiner Aufſicht ausgeführt wurden. Das Hauptbild ſtellte eine Krönung Maria's dar, die anderen Schutzheilige der Familie des Stifters. Dieſe Krönung der heiligen Jungfrau, nur mit den zwei Figuren der Jungfrau und des Heilandes, beide ſitzend im Profil gehalten, mit Teppichhintergrund, erinnert mit ſeiner ſchlichten, ſtillen Hoheit bei der jugendlichen Anmuth der Köpfe und der Schönheit der Linien wohl am meiſten an die Arbeiten der religiöſen Meiſter der Frührenaiſſance. Es iſt wie ein Fieſole, aber männlicher und zugleich vorgeſchrittener in Form und Technik. Gleichzeitig arbeitete er an einer Grablegung, nur aus drei Figuren beſtehend, Maria, das Tuch vom Haupte des todten Heilandes erhebend, welchen Johannes halb aufrecht hält, lebensgroße Halbfiguren.

So entſtand in dieſen Jahren Bild auf Bild, obwohl die Vorboten der Krankheit, der er erliegen ſollte, ſich bereits zeigten, und die Aerzte ſelbſt ihm eine zweite Reiſe nach Italien widerriethen, wenngleich der Aufenthalt in Düſſeldorf, namentlich zur Zeit von Bendemann's Regentſchaft, immer unerquicklicher wurde. Um ſo mehr zog er ſich auf den Umgang weniger Freunde zurück, zu denen er auch den alten Schadow in deſſen letzten Jahren rechnen durfte. Der greiſe Direktor, obwohl nahezu erblindet und zu eigener Arbeit unfähig, hatte doch niemals die Theilnahme an der Kunſt, niemals bis an ſein Ende den väterlichen und freundſchaftlichen Verkehr mit aufrichtig ſtrebenden und talentvollen jüngeren Künſtlern aufgegeben. Er war vollkommen ſelbſtlos ihnen gegenüber.

Während Petri an der eben erwähnten Grablegung arbeitete, traf ihn ein Blutſturz, der ihn vier Monate an das Zimmer feſſelte und ſchon damals dem Grabe nahe brachte. Wiederhergeſtellt, vollendete er das Bild und beſchäftigte ſich mit neuen Arbeiten für die Familie des Fürſten Anton von Hohenzollern-Sigmaringen. Die Fürſtin hatte ſeine Kunſt und Art längſt ſchätzen gelernt und wünſchte nun für ihren Sohn, den Fürſten Karl von Rumänien, ihr Portrait von ihm gemalt. Ungern ging der Künſtler gerade an dieſe Arbeit. Obwohl er bereits mehrere Portraits im Auftrage gemalt hatte, fühlte er ſich doch in dieſem Zweige zu ungeübt. Doch gab er dem Wunſche nach. Es glückte ihm auch, den feinen, durchgeiſtigten Kopf der Fürſtin in dieſem Charakter ſo vortrefflich und ſo ähnlich zugleich wiederzugeben, daß das Bild den vollſten Beifall der Fürſtin ſelbſt und der Familie fand, und er es noch zweimal, einmal für die Familie, das andere Mal für die Gräfin von Flandern, die jüngere Tochter, wiederholen mußte. Gleichzeitig erhielt er einen zweiten ehrenvollen, größeren und bedeutenderen Auftrag für die Familie Hohenzollern.

Bekanntlich war die ältere Tochter des Fürſten Hohenzollern, Stephanie Königin von Portugal, noch in jugendlichem Alter nicht lange nach der Vermählung in Liſſabon geſtorben. Die Familie wollte ihr dort ein Andenken ſtiften und erwählte dazu ein Altargemälde für die Kapelle eines Hoſpitals für arme Kinder, welches die Königin Stephanie in Liſſabon gegründet hatte. Die auch koriſtiſch ſehr glücklich gedachte Farbenſkizze zu dieſem Gemälde gefiel, und Petri erhielt den definitiven Auftrag. Carton und Einzelſtudien gedachte er aber in Italien zu machen, und er begann ſeine zweite Reiſe dahin im Oktober 1868.

Er nahm ſeinen Weg über Wien, um nach langer Zeit einmal wieder mit dem Freunde Erlerntes und Erlebtes, alte und neue Ideen auszutauſchen. Langſamen Weges durchſtrich er Oberitalien und hielt ſich in Venedig, Mailand, Florenz, Perugia bis Anfang December auf. „Dieſe Reiſe", ſchreibt er, „hat mit ihren Eindrücken eine tief gehende Bewegung in mir verurſacht, als hätte ich vom Morgen bis zum Abend die geheimſten Werkſtätten des Menſchengeiſtes belauſcht, berührt durch die Einflüſſe der Zeit und Umgebung, in denen jene Zeugniſſe menſchlichen Ringens und Könnens entſtanden."

Die erſten Tage in Rom waren ganz der Freude des Wiederſehens mit Overbeck gewidmet. Aber die Freude war kurz. Schon in der erſten Woche wurde durch Erkältung und Bluthuſten Petri's Befinden ſo ſchlecht, daß er ſich jeglichen Beſuchs von Kirchen und Galerien enthalten und nach Möglichkeit zu Hauſe in gleichmäßiger Temperatur bleiben mußte. Solche Gleichmäßigkeit konnte er aber in Rom nicht erreichen, und ſo entſchloß er ſich bereits im Januar 1869 lieber zur Rückkehr nach Düſſeldorf. Hier konnte er im gut geſchloſſenen, wohlerwärmten Zimmer ſich mehr der Pflege und Schonung hingeben, die ihn auch bis zum Frühling ſoweit wieder herſtellten, daß er von Neuem an die Arbeit gehen konnte. Doch ging er für den Sommer nach Lippſpringe in's Bad, deſſen Arzt ſein beſonderes Vertrauen beſaß. Im nächſten Jahre, wo zu ſeinem Bruſtleiden noch eine Rippenfellentzündung hinzutrat, wiederholte er dieſen Beſuch. Allein es war auf die Dauer um-

ſonſt. Mit äußerſter Schonung gelang es ihm nur, von der Krankheit Ruhepauſen zu erhalten, die er wieder zur Arbeit benutzte.

Bis zum Frühling 1871 hatte er das große Altarbild für Liſſabon vollendet, das wohl ſein bedeutendſtes Werk iſt. Ich kenne es leider nur aus der Farbenſkizze und aus einer großen Photographie, welche, wie gewöhnlich, die koloriſtiſche Haltung einigermaßen verfehlt wiedergiebt. Die Kompoſition iſt einfach im Bau, wie der Künſtler es liebte, gewiſſermaßen in drei Stufen. Oben, wo das Bild im Halbrund abſchließt, ſchwebt die Madonna, auf dem Halbmond ſtehend, umringt von einer Glorie von Engelsköpfen, in den lichten Aether empor, eine edle, hohe Geſtalt, den Blick nach oben gerichtet, die Hände über die Bruſt gelegt. Die Mitte nehmen die Figuren der Königin Stephanie und eines Schutzengels ein, knieend auf Wolken ſeitwärts rechts und links zu den Füßen der Madonna. Die Königin, den Kopf im Profil zeigend, richtet den Blick zur Madonna empor und empfiehlt derſelben, mit der Rechten nach unten weiſend, eine Gruppe von Kindern, über welche der Schutzengel zugleich ſchirmend die Hände erhebt. Dieſe Kindergruppe, verſchiedenen Alters und Geſchlechts, theils knieend, theils ſtehend und ſingend, im Halbkreis dicht gedrängt, bildet die dritte untere Stufe, auch koloriſtiſch betrachtet ſo zu ſagen den feſten Grund des Bildes, von dem nach oben hin Kompoſition und Kolorit leichter, heller und lichter werden. Hinter den Kindern ſieht man in die Landſchaft hinaus, welche uns Liſſabon andeutet und jenes Hoſpital armer Kinder erkennen läßt, welches von der Königin geſtiftet worden und für welches das Bild beſtimmt war. Der Kopf der Königin, mit ſchlicht geordnetem Haar von einem zierlichen Kronenreif umgeben, iſt, obgleich nicht mehr nach dem Leben gemalt, ſelbſt im Profil von ſprechender Aehnlichkeit, wie mir ſelbſt noch zu erkennen möglich iſt, wiewohl faſt zwanzig Jahre verfloſſen ſind, ſeitdem ich öfter Gelegenheit hatte, die Königin, damals noch Mädchen, zu ſehen. Die Familie ſelbſt fand den Kopf ſo gelungen, daß der Maler ihn mehrere Male für ſie wiederholen mußte.

Die Freude, welche die fürſtliche Familie an dieſem Bilde hatte, veranlaßte ſie, dem Künſtler eine zweite ähnliche Aufgabe zu ſtellen, ein Altargemälde für die Kirche in Sigmaringen, welches dem Andenken beider früh verſtorbener Kinder, der Königin Stephanie und des Prinzen Anton, der in der Schlacht bei Königgrätz gefallen war, gewidmet ſein ſollte. Nachdem Petri noch ein paar kleinere Arbeiten vollendet hatte, eine Mater dolorosa und eine kleine Madonna, machte er ſich an die Vorarbeiten zu dieſem größeren Werke. Der vorhandenen Farbenſkizze nach ſtellte er die Kompoſition ſo dar, wie die beiden Geſchwiſter, vor einem Altare kniend, mit ihren Schutzheiligen neben ſich, durch einen romaniſchen Bogen hindurch, der Viſion der Madonna mit dem ſegnenden Chriſtuskinde entgegenſchauen.

Allein die Stunde hatte geſchlagen, und es trat ein, was alle Freunde längſt mit Beſorgniß erwartet hatten. Petri ſelbſt hegte ſchon lange Zeit vorher keinen Zweifel mehr über ſeinen frühen Tod. Mit jenem Bilde iſt es über die Skizze und einige wenige Studien nicht hinausgekommen. Am 15. Februar vergangenen Jahres erlag er den immer erneuerten Stößen der Krankheit, und ein edles Künſtlerleben hatte ſein allzufrühes Ende erreicht.

Digitized by Google

Die Meyer'ſche Gemäldeſammlung in Dresden.

Mit zwei Radirungen.

Im Verhältniß zu den Anregungen, welche die Kunſtliebe und der Sammeleifer in Dresden durch die öffentlichen Kunſtſammlungen erhält, hat es dort doch immer nur wenige Privatſammlungen von Bedeutung gegeben. Die werthvollſte und bekannteſte derartige Sammlung war die v. Quandt'ſche, die vor einigen Jahren durch Verkauf zerſplittert worden iſt. Ebenſo ſammelte der verſtorbene König Friedrich Auguſt werthvolle Kunſtſachen, insbeſondere Kupferſtiche, welche ſich noch gegenwärtig im Beſitz der Königin Wittwe befinden. Von neueren Sammlern iſt der Miniſter Frhr. v. Frieſen zu nennen, der vorzugsweiſe die ältere Malerei zu berückſichtigen ſcheint, und Herr John Meyer, der eine beachtenswerthe Galerie moderner Werke beſitzt.

Herr John Meyer iſt ein Petersburger Kaufmann, der ſeit ungefähr zehn Jahren procul negotiis in Dresden lebt. Er hat im ſogenannten engliſchen Viertel ſich ein komfortable eingerichtetes Haus mit beſonderer Rückſicht auf ſeine Gemäldeſammlung gebaut und letztere in liberaler Weiſe allen Kunſtfreunden zugänglich gemacht. Die Sammlung beſteht aus Werken vornehmlich franzöſiſcher, dann einiger belgiſcher, holländiſcher und ſchweizer, endlich auch deutſcher Künſtler.

Von Franzoſen ſind Delaroche, Horace Vernet, Decamps, Iſabey, Gérôme (mit ſeinem vielbeſprochenen Sklavenmarkt), der treffliche Breton, Meiſſonier und deſſen Nacheiferer Viktor Chavet, Emile Plaſſan und Eugène Fichel vertreten, ferner Roſa und Auguſte Bonheur, Troyon und von Landſchaftern Rouſſeau, Dupré und Daubigny, denen wir den Schweizer Calame hier gleich anreihen wollen.

Perlen der Sammlung ſind zwei Bilder Meiſſonier's. Das eine behandelt eine Kriegsſcene und zeigt den General Deſaix, wie er in einem Walde von einem gefangenen Bauern Erkundigungen einzieht; ein miniaturartiges Bildchen, das mit ſeinen kleinen Figürchen von größerer Wahrheit, von packenderer Wirkung iſt, als ſo manches ellenlange Geſchichtsbild in Verſailles. In noch hellerem Lichte erſcheinen die liebenswürdigen Vorzüge des Meiſters in dem zweiten Kabinetsſtücke, in einer jener harmloſen Schilderungen des Kleinlebens, welche die eigentliche Domäne Meiſſonier's bilden, in einer Einzelgeſtalt, die unter der Bezeichnung „le fumeur" bekannt geworden iſt. Das kaum eine Hand große Bild, welches der Zeitſchrift in einer Radirung von L. Friedrich beiliegt, befand ſich früher in der Galerie des Herrn de Derbies, aus welcher es in die Meyer'ſche Sammlung übergegangen iſt. Von einem hellen, warmen Nachmittagslichte übergoſſen, ſitzt der einſame Raucher, wie ausruhend von geiſtiger Arbeit, am geöffneten Fenſter. Still ruht ſein Auge auf der Landſchaft und ſtill, Erholung gewährend, ohne zu zerſtreuen, begleiten die Rauchwolken der Pfeife die ſchweifenden Gedanken des Mannes. Das unbelauſchte, ſelbſtvergeſſene In-Gedanken-Sein iſt überaus lebendig vergegenwärtigt. Aehnliche Situationen hat Kaſpar Netſcher gemalt, z. B. in ſeinem angeblichen Selbſtbildniß der Dresdener Galerie. Letzterer iſt noch tiefer, ja ſchwärmeriſcher und dabei naiver im Ausdruck als der moderne Franzoſe und beſitzt noch eine größere Feinheit des Tones; aber von allen neueren Künſtlern kommt ihm doch Meiſſonier in derartigen Vorwürfen

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

am nächſten. Mit großer Wahrheit und Unmittelbarkeit iſt in der Bewegung des Mannes das ſolch einſame Momente charakteriſirende, legere Sichgehenlaſſen dem Leben abgewonnen. Dabei iſt die Geſtalt und Alles in dem Bilde, bis auf das kleine Stück Landſchaft, das zum Fenſter hereinblickt, von jener feinen und eleganten Vollendung, wie ſie ſonſt nur bei den holländiſchen Kleinmeiſtern gefunden wird. Nirgends zeigt die Ausführung eine Härte; trotz des kleinen Maßſtabes und der minutiöſen Detaillirung iſt die Behandlung breit und energiſch. Nicht wenig erhöht auch das zuſammengehaltene, fein abgetönte, ruhige Licht die harmoniſche Wirkung der uns traulich anmuthenden Darſtellung.

Von belgiſchen und holländiſchen Künſtlern begegnen wir Leys mit einer trefflichen Arbeit, Stevens und Willems mit Frauengeſtalten von großem Farbenreiz, de Haas mit einem friſch gemalten und zugleich fein geſtimmten Thierſtück, endlich Schelfhout und Koekkoek, deren Winterlandſchaften ſich durch Naturſtudium und künſtleriſche Vollendung, durch Feinheit und Schönheit der Töne auszeichnen.

Auch die deutſche Kunſt iſt zahlreich und gut vertreten, und zwar hauptſächlich durch Genre- und Landſchaftsmaler. Von erſteren mögen hier nur Knaus, Vautier, Jordan, Menzel und Paſſini hervorgehoben ſein, von letzteren Leſſing, Schleich und die Achenbachs. Von Knaus ſieht man einen prächtigen, die große koloriſtiſche Begabung des Künſtlers bekundenden Studienkopf, wie auch zwei vielbeſprochene und auch in dieſem Blatte bereits eingehend gewürdigte Gemälde: die Begrüßung des Landesvaters und das Leichenbegängniß. Wie in Knaus einer unſerer bedeutendſten deutſchen Genremaler, ſo findet auch einer unſerer erſten und beſten Landſchaftsmaler, Andreas Achenbach, in der Meyer'ſchen Sammlung eine beſonders hervorragende Vertretung.

Die Sammlung beſitzt von Andreas Achenbach zunächſt eine Strandſcene aus Scheveningen, die Ausfahrt der Häringsfiſcher, ein keckes Impromptu. Sodann ein großes Gemälde von frappanter Wirkung, eine holländiſche Kanalpartie. Ein paar alte gebrechliche Häuſer lehnen am Strande und ſchauen mürriſch in den trüben Kanal, auf und an dem allerhand Volk ſeinem Verdienſte nachgeht. Der Wind, der ſcharf von der See herbläſt, kräuſelt die Wellen, zerzauſt unfreundlich die paar Bäume, die am Strande ein kümmerliches Daſein friſten, und jagt am Himmel die ſchweren Regenwolken hin, zwiſchen denen zuweilen ſich ein Sonnenſtrahl hervorſtiehlt, um neckiſch auf einige Augenblicke die Giebel der alten Häuſer zu vergolden. Das Alles iſt mit einer ſeltenen Naturwahrheit geſchildert, mit einer Kraft und Tiefe der Farbe, die kaum höher geſteigert werden kann. Aber bei aller Bravour der Technik und Behandlung, die uns hier entgegentritt, bei aller täuſchenden Lebendigkeit, mit welcher der Natureindruck in dieſem Gemälde wiedergegeben, verſteht doch ein drittes kleineres Bild, das hier ebenfalls in einer radirten Reproduktion geboten wird, noch tiefer das Empfinden des Beſchauers anzuregen. Ihm liegt ein Motiv aus der Düſſeldorfer Gegend zu Grunde. Es iſt ruhiger in der Farbe und überhaupt noch künſtleriſcher durchgeführt, als das größere Gemälde. Mit der maleriſchen Freiheit und Breite verbindet ſich eine ſorgfältige Detailausführung, und das feine Spiel der Reflexe in dem feuchten, waſſerdurchrauſchten Grunde, die ſchön nüancirte Färbung des windbewegten Laubwerks, das prächtig durchgeführte, ſtimmungsvolle Licht- und Luftleben, alles zeigt uns einen großen Meiſter der Landſchaftsmalerei.

L. Friedrich, von welchem auch dieſe zweite Radirung herrührt, iſt aus der Schule Thäter's hervorgegangen; es exiſtiren von ihm bereits Stiche nach Schwind, Steinle, Richter. Die beiden fleißigen Blätter nach Meiſſonier und Achenbach gehören zu ſeinen erſten größeren Arbeiten mit der Radirnadel. **C. Clauß.**

Karl Markó der Aeltere.

(Fortsetzung.)

Nun kamen wieder schwere sorgenvolle Jahre über den kaum flott gewordenen Künstler laut seinem eigenen Bekenntniß die traurigsten seines ganzen Lebens. Von Hausstandssorgen gequält, nahm seine ganze Produktivität die Richtung des relativ ergiebigsten Gelderwerbes. Zunächst malte er hauptsächlich Portraits, hie und da wohl auch aus mehreren Figuren bestehende Kompositionen, gar manchmal aber mußte er unter dem eisernen Zwange der Verhältnisse sich herbeilassen, auf Brochen, Halsketten und anderm Schmuck kleine Miniaturgemälde von höchst zweifelhaftem Kunstwerth auszuführen, nur um den Bedarf der anwachsenden Familie nothdürftig zu decken. Es scheint, daß die Schule des Elends, der allgemeinen Annahme entgegen, die Entwicklung seiner Selbsterkenntniß, die Schärfe seiner Einsicht nicht eben gefördert habe, denn sonst bliebe es uns schwer erklärlich, daß eben Markó, dessen Künstlergemüth und Phantasie eine so entschieden lyrische, ja sogar idyllische Grundfärbung dokumentirte, der dramatischen Elemente aber fast vollständig entbehrte, sich so lange mit fruchtlosen Anstrengungen auf dem Felde der Historienmalerei abquälte, ganz besonders aber in Wien, wo zu jener Zeit eben die Hauptvertreter dieser Gattung keineswegs mit hinreißendem Beispiel voranzugehen befähigt waren. Erst gegen das Ende seines dreizehnjährigen, kampf- und drangsalreichen Aufenthaltes zu Wien wurde sich Markó seines eigentlichen Berufes klar bewußt, und es war hoch an der Zeit, als er, auf die hochherzige Beihülfe des Wiener Banquiers Baron Geymüller gestützt, sich endlich entschloß, nach Rom überzusiedeln und von da an mit der ganzen Kraftanstrengung seiner Begabung dem landschaftlichen Fache sich ausschließlich zu widmen.

Hier erst, am Erlösungsorte so vieler Talente, zu Rom, in der Campagna, in dem Albanergebirge fiel es wie Schuppen von seinen Augen. Hier erst fand er das Land der Verheißung, welches er in Farben zu besingen, zu verherrlichen berufen war. Der ganze Apparat seiner mühseligen Vorarbeiten, seiner Kenntnisse, sie schienen ihm bis dahin ein todter Schatz, der erst im Glanze des italienischen Sonnenscheins zur Geltung und zum Leben gelangte.

Der ganze poetische Schöpfungsdrang seines reichen Innern gerieth nun in Gährung; mit fieberhafter Hast machte er sich an die Studien, an die Studien reihte sich der unmittelbare Erfolg, dem Erfolg gesellte sich der Ruf hinzu, dem Ruf folgte eine unverhoffte Menge von Aufträgen, und den andrängenden Bestellungen reichliches Erträgniß.

Der verschlossene, wortkarge, düstre Ankömmling wurde im Nu der gefeierte Liebling der Künstlerkolonie in der Campagna, und welch lebendige Anerkennung den eine ganz neue Auffassung bekundenden Leistungen Markó's selbst im Kreise seiner Berufsgenossen zu Theil ward, dafür lieferte der liebenswürdige deutsche Altmeister Koch einen glänzenden Beweis, als ihm die zur Feier seines halbhundertjährigen Künstlerjubiläums in Rom vereinten Kunstjünger mit einem silbernen Lorbeerkranze überrascht hatten; er nahm wohl den Kranz entgegen, aber nur, um ihn Markó, als demjenigen Künstler, der in ihrem Kreise dieser Auszeichnung am würdigsten wäre, auf das Haupt zu setzen. Ebenso ehrend war für Markó die warme und dauernde Freundschaft einer andren künstlerischen Größe, des von ächt hellenischem Geiste beseelten Bildhauers Thorwaldsen.

Alle jene Vortheile, welche aus dem wohlbegründeten Künstlerrufe, einem gewählten Kreise ausgezeichneter Freunde und dem regen Verkehr kunstliebender Fremder resultiren, wurden nun Markó im vollen Maße in Rom zu Theil; nebenher machte sich aber der ungünstige Einfluß des Klimas in der heiligen Stadt und ihrer Umgebung auf die Gesundheit des gefeierten Mannes in immer bedenklicherer Weise geltend. Wiederholt riethen ihm seine Aerzte den dauernden Kurgebrauch der Heilquellen von San Giuliano, deren Wirkung sich als wohlthätig erwiesen, in Folge dessen sich Markó daselbst und in dem nahen Pisa, vereint mit seiner Familie, dauernd aufhielt und mehrere glückliche Jahre verlebte, die auch in künstlerisch-produktiver Hinsicht die Glanzperiode seines Lebens bilden. Gekrönte Häupter und andre fürstliche Badegäste unterließen es da selten, sein Atelier aufzusuchen. So genoß er besonders die Freundschaft des Großherzogs Leopold II. von Toskana, welcher ihn bewog, seinen Wohnort nach Florenz zu verlegen, wo er auch mittlerweile zum Ehrenprofessor der Kunstakademie erwählt worden war. Der Großherzog stellte ihm Wohnung und Atelier zur freien Wahl in irgend einem Regierungspalast zur Verfügung. Markó zauderte, und unter dem Vorwande, daß er dennoch die Absicht, nach Rom zurückzukehren, nicht aufgeben könne, versäumte er es, zur rechten Zeit die bestimmte Erklärung darüber abzugeben, ob er den freundlichen Antrag des Fürsten anzunehmen gesonnen sei. Trotzdem währte sein Aufenthalt in Florenz mehrere Jahre; aber der Großherzog, der im Benehmen Markó's ein absichtliches Verkennen seiner wohlwollenden Gesinnung vermuthete, entzog dem Künstler seine Freundschaft. Und doch waren es nur die Anzeichen des heranrückenden Alters, welche den ohnehin zur Hypochondrie hinneigenden Gemüthszustand Markó's verdüsterten. Die Sehkraft seiner Augen verminderte sich, der gesellschaftliche Zwang ward ihm zur Last, und immer häufiger äußerte er den Wunsch, sich ganz in ländliche Abgeschlossenheit zurückzuziehen, wo er im Anblick einer ruhig stimmenden Natur, im zeitweiligen Kontakte mit wenigen bewährten Freunden sich der zum Schaffen nöthigen Ruhe völlig unabhängig und ungestört hingeben könne. Dieser wiederholt geäußerte Wunsch veranlaßte einen seiner größten Verehrer, den Grafen Gherardesca, ihm sein altes, noch von den Mediceern erbautes Kastell, die in der Nähe des toskanischen Städtchens Antella malerisch auf einem Hügel gelegene und seither durch Markó bekannter gewordene Villa Apeggi als Wohnort anzubieten, wo dann der alternde und kränkliche Meister die letzten 12 Jahre seines arbeitsamen Lebens wenigstens in äußerlicher Ruhe und Bequemlichkeit verlebte.

Es liegt außerhalb des Rahmens dieser flüchtigen Lebensskizze, all' der Auszeichnungen Erwähnung zu thun, die ihm während der letzten 20 Jahre von so vielen Seiten zu Theil wurden, und aus der unglaublich großen Zahl seiner Schöpfungen einzelne der hervorragendsten Leistungen herauszuheben, die den Ruf seiner Meisterschaft selbst in die entferntesten Länder beider Kontinente getragen haben. Außer der Akademie der bildenden Künste von Florenz wurde er auch seitens derjenigen von Wien, Venedig, Arezzo und Rio Janeiro durch Uebersendung des Ehrenprofessorendiploms geehrt. Im Jahre 1840 erwählte ihn auch die ungarische Akademie der Wissenschaften zu ihrem korrespondirenden Mitgliede, und letztere Auszeichnung mag ihn um so angenehmer berührt haben, als er bis zum letztem Athemzuge sich als anhänglicher treuer Sohn seines Vaterlandes bewährt hat, obwohl seit seiner Entfernung aus der Heimath in allen seinen Werken und Schöpfungen kein Zug ungarischen Wesens, kein Anklang ungarischer Natur und Landeseigenthümlichkeit mehr zu erkennen war.

Einen ergreifenden Beweis seiner Anhänglichkeit an den heimatlichen Boden gab er im Jahre 1853 gelegentlich seines letzten Besuches in Ungarn. Der betagte Künstler hatte sich auf Apeggi bereits zur Ruhe gesetzt, er schien die ersehnte Rast gefunden zu haben,

Digitized by Google

als ihn plötzlich an seinem abgelegenen Wohnorte, in der Stille der umgebenden Natur, die vom rauschenden Erfolg längst in den Hintergrund gedrängten Jugenderinnerungen und mit diesen eine unstillbare Sehnsucht zur Heimat so mächtig überkam, daß er sich entschloß, nach dreißigjähriger Abwesenheit die Stätte seiner Jugendträume und Kämpfe noch einmal aufzusuchen. Wohl mag er geahnt haben, daß dieses Wiedersehen ein peinliches sein werde: denn als es ihn von der heimatlichen Erde unwiderstehlich fortzog, da brannte nur unter *seinen* Füßen der Boden, die große Masse seiner Landsleute aber schwelgten in dem glücklichen Traume einer neuanbrechenden Friedensära von ewiger Dauer. Mittlerweile aber waren die Stürme des Bürgerkrieges über das Land hinweggebraust, und die gewaltsamen Ereignisse von 1848/49 ließen blutige Spuren und eine trostlose Stille zurück.

In Wien wurde Markó von einer Deputation österreichischer Künstler als Landsmann begrüßt; Markó lehnte aber diese ehrende Auszeichnung höflich und gelassen ab und berief sich dem verlegenen Redner gegenüber auf seine ungarische Herkunft. Aus dieser Zeit stammt die Marmorbüste des Künstlers, von dem Bildhauer Hans Gasser modellirt, deren Abbildung von der Hand des inzwischen verstorbenen Fr. Kriehuber unserem Aufsatz voransteht und deren Original, als Geschenk des Kaisers, im Pester Nationmuseum aufbewahrt wird.

In Pest drängten sich alle in seinen Kreis, die es zu würdigen verstanden, wie ehrenvoll sein Ruhm auch auf das Land zurückstrahlte, das ihn gebar, und das gerade auf dem Gebiete der bildenden Künste bis dahin nur sehr wenige hervorragende Erscheinungen aufzuweisen hatte. Künstler, Literaten und Kunstfreunde aus den höheren Gesellschaftskreisen veranstalteten ihm zu Ehren ein glänzendes Banquet in der Hauptstadt, und Viele erinnern sich noch sowohl der ergreifenden und gehaltvollen Rede, mit welcher Markó die begeisterten Ansprachen und Trinksprüche der Freunde erwiederte, als auch der naiv gemüthvollen Hingebung, mit welcher bei dieser Gelegenheit Patikarus, eine Notabilität der ungarischen Zigeunermusik, dem gefeierten Gaste die schönsten ungarischen Nationalweisen und Volkslieder vorspielte, und wie es ihm gelang, durch die uralten, bald feurigen, bald melancholischen, für Markó längst verklungenen Weisen den alten Herrn bis zu Thränen zu rühren.

Allerdings hatten diese polizeilich überwachten Festlichkeiten einen tieftraurig politischen Hintergrund. Der Begrüßungsjubel, mit dem man den ruhmvoll heimgekehrten Sohn des Landes empfangen zu müssen dachte, war nur, das fühlte Jeder, ein aufzuckendes Wetterleuchten der Freude am dunkeln Nachthimmel der Resignation, der Hoffnungslosigkeit. Markó litt es nicht länger als drei Tage in Pest; nur noch seinem langjährigen Freund und Wohlthäter, dem Grafen Stephan Károlyi, stattete er seinen Besuch auf dessen Besitzung in der Nähe der Hauptstadt ab, und dann eilte er, ohne auch nur seine eigentliche Vaterstadt wiedergesehen zu haben, mit von Dank, aber auch von Schmerz bis zum Ueberströmen vollem Herzen zurück in seine italienische Einsamkeit, auf Villa Apeggi. Von dort aus sprach er in mehreren, an seine ungarischen Freunde gerichteten Schreiben wiederholt das Versprechen aus, in ihren Kreis zurückzukehren und dann auf heimatlichem Boden sich bleibend niederzulassen, sobald nur — fügte er hinzu — der Druck des strammen Regimentes und die politische Misère daheim einigermaßen freundlicheren Zuständen Raum geben würden.

Er wartete, prüfenden Blickes den Anzeichen eines Wiedererwachens seiner Nation mit Ungeduld entgegensehend, volle sieben Jahre. Doch sollte er den heißersehnten Umschwung der Dinge nicht mehr erleben. In der Nacht des 20. November 1860 löschte auf Villa Apeggi ein Herzkrampf das edle Leben aus. —

Im Vorhergehenden ist kaum nur der Rahmen der reichhaltigen Lebensgeschichte Markó's gegeben, und es paßt auch nur der flüchtige Abriß seines Geistes und Charakters hinein. Allerdings läßt sich der Mensch nie vom Künstler trennen; denn die Seele des

Künſtlers ſpiegelt ſich doch am getreueſten in ſeinen Werken, und die Angaben über ſeinen äußeren Lebenslauf können nur inſofern auf Intereſſe Anſpruch machen, als dieſelben Aufſchluß zu geben im Stande ſind über die Art und Weiſe, wie der Künſtler über ſeine Kunſt gedacht und wie er die Eindrücke der Natur in ſich aufnahm und in ſeinen Schöpfungen wieder ausklingen ließ. Es dürften ſchwerlich viele Beiſpiele in der Kunſtgeſchichte zu finden ſein, bei denen der Urquell der Schöpfung mit dem fertigen Werke, der Baum mit der Frucht eine ſolche Uebereinſtimmung zur Schau trüge, wie die Künſtlerindividualität Markó's ſie erkennen läßt.

Die Natur hatte ihn mit einem tief fühlenden, weichen Gemüthe bedacht; es wäre gewagt zu ſagen: geſegnet; denn dieſes empfindſame Gemüth wurde für ihn, namentlich in der erſten Hälfte ſeines Lebens, zur Quelle ſo vieler Leiden und herben Enttäuſchungen aller Art, daß er dieſe verwundbarſte Seite ſeines Ichs gegen die unzarten Berührungen der Außenwelt durch die doppelt unnahbaren Schranken miſstrauiſcher Zurückhaltung und ſtolzen Selbſtgefühls abzuſchließen fortwährend bemüht war; nur wenigen Auserwählten lieh er den Schlüſſel zu ſeinem Inneren, in welchem die reine Liebe zur Familie, zur Heimath, zur Menſchheit nie erloſch.

Trotzdem ſchmollte er lange mit der Welt und vermochte ſich mit ihr nie völlig auszuſöhnen, denn er konnte es nicht verwinden, daß ihn dieſe Welt während der ſchöneren und längeren Hälfte ſeines Lebens zu nutzloſer Vergeudung ſeiner Kraft und Begabung verurtheilt hatte; er vergaß dabei, daß er ſich ja eben ſo lange der wahren Natur ſeiner Fähigkeit unbewußt geblieben. Markó ſchmollte ungefähr wie Michelangelo, als ihn die Mediciäer in beleidigendem Uebermuth aufforderten, zu ihrem Zeitvertreib aus friſchem Schnee Statuen zu modeln.

Doch dieſe rauhe Außenſeite täuſchte nur diejenigen, denen der intimere Verkehr mit ihm verſchloſſen blieb. Weilte er irgendwo längere Zeit, ſo ward auch alsbald ſein mitleidsvolles Weſen, ſeine ungemeine Herzensgüte und Wohlthätigkeit bekannt. Jedermann wußte es, daß die Hilfsbedürftigkeit in irgend welcher Form der beſte Empfehlungsbrief an Markó ſei. Seine Theilnahme, ja ſeine Zuneigung wuchs in dem Verhältniß, in welchem Jemand in höherem oder geringerem Maße ſeine Unterſtützung in Anſpruch nahm. Arme, verwaiſte Kinder nahm er gerne in ſein Haus oder ließ ihnen außer Hauſe Pflege und Erziehung angedeihen; manche arme Burſchen kaufte er von der Wehrpflicht los, öffentliche Wohlthätigkeitsanſtalten beſchenkte er oft und reichlich; als Schüler nahm er jeden freundlich an, doch wehe dem, der ihm vom Lehrgelde ſprach, der hatte von vorn herein ſeine Güte verwirkt. Armen Schülern hingegen gab er Koſt und verſah ſie aus dem eigenen Vorrathe mit den nöthigen Materialien; nicht blos einem wurden die Schulden vom Meiſter bezahlt; einen Schüler aus Ungarn, der in ſeinem Hauſe erkrankt war, pflegte er über Jahr und Tag bis zu deſſen Hinſcheiden und ließ ihn dann auf eigene Koſten anſtändig beſtatten. Er ging in ſeiner Güte hie und da ſo weit, daß er einmal mehrere ihm entwendete werthvolle Bilder und Antiquitäten, die er in einem Kunſtladen zu Florenz wiedererkannt, ſtillſchweigend zurückkaufte, ohne den ihm bekannten Hausdieb gerichtlich zu belangen.

Die Werke der Liebe und der Wohlthätigkeit übte er inſtinktmäßig mit natürlicher, völlig anſpruchsloſer Einfalt. Selbſtſucht kannte er nicht, den Werth des Goldes ſchätzte er gering, in Geſchäftsangelegenheiten war er unbeholfen wie ein Kind. Er haßte alles Geſchäftliche und ſuchte ſich daſſelbe ſo lange vom Leibe zu halten, wie es nur anging; und ſo kam er denn auch oft zu ſchwerem Schaden. Drängte es ihn, irgend jemandem beizuſpringen und waren die Mittel dazu nicht eben vorhanden, was in ſeinem Hauſe zum öfteren der Fall war, ſo wälzte er mit faſt ſündhaft leichtem Sinn ſchwere Schuldenlaſten auf ſeine Schultern,

Digitized by Google

die er dann allerdings mit peinlicher Gewiſſenhaftigkeit abzutragen befliſſen war. Doch untergrub dieſe Freigebigkeit, trotz ſeiner zeitweiſe ſehr erheblichen Einkünfte, langſam den Wohlſtand des Hauſes und gefährdete ſchließlich die Zukunft ſeiner Familie.

Den aufopferungsvollen Zartſinn für ſeine Freunde hat er in einem Falle glänzend bewieſen. Baron Rothſchild in Wien ließ ſeiner Zeit bei Markó in Florenz zwei Bilder beſtellen und erklärte ſich einverſtanden mit dem dafür angeblich bedungenen Preis von zwanzigtauſend Gulden, während Markó nur zwanzigtauſend Lire, weniger als die Hälfte obiger Summe, als Honorar beanſprucht hatte. Als Markó den Irrthum gewahr wurde, unterließ er augenblicklich die Ausführung des Auftrages, um ſeinen Freund, der in Wien Vermittler des Auftrages und zugleich Urheber des Mißverſtändniſſes war, von dem Verdachte der Unredlichkeit zu reinigen.

Die Bilder blieben ungemalt, und die einem Rothſchild gegenüber an den Tag gelegte Selbſtverläugnung des Künſtlers ſollte dieſem ein kleines Vermögen koſten. Bei alledem war er ein zärtlicher Vater ſeiner Kinder, wie er auch jedem ſeine Zuneigung ſchenkte, der ihm offen und mit heiterer Miene entgegentrat und den er der Selbſtüberhebung und der Intriguen nicht fähig hielt. Schwarzſeherei und Mißtrauen ſtellte ſich aber leider nur zu bald und in dem Maße häufiger und anhaltender bei ihm ein, wie die Schwäche ſeiner Augen, ſonſtige körperliche Gebrechen und das Sinnen und Grübeln über dieſe Leiden in ſeinem nunmehr arg getrübten Geiſte und Gemüthe mehr und mehr überhand nahmen.

Doch verweilen wir nicht länger bei dieſem kummervollen Abſchnitt ſeines Lebens. Werfen wir lieber einen Blick zurück auf die noch jugendlich produktive Spannkraft ſeines Mannesalters und auf die reifenden Früchte, die ſich aus den erwähnten Prämiſſen, aus einer ſolchen Gemüthsart zu jener Zeit unter den gegebenen Verhältniſſen heraus mehr oder minder folgerichtig entwickeln und zeitigen konnten.

(Schluß folgt.)

Skizze für ein deutſches Parlamentshaus von Hubert Stier.

Als es mir vor einem halben Jahre geſtattet war, in dieſer Zeitſchrift die Konkurrenz-Entwürfe zum deutſchen Parlamentsgebäude einer kritiſchen Revue zu unterziehen, lag es in der Natur einer Beſprechung von mehr als hundert Plänen, daß über Einzelnes, mochte es an ſich bedeutend und beachtenswerth ſein, kurz hinweggegangen werden mußte. Um ſo freudiger begrüße ich es, daß mir durch die in der Ueberſchrift genannte Broſchüre*) noch einmal Gelegenheit gegeben wird, auf jene Beſprechung zurückzukommen und eines meiner Urtheile etwas gründlicher zu motiviren.

Auf den erſten Theil der Stier'ſchen Schrift, worin er den beigegebenen Grundriß ſeines Planes erörtert, genauer einzugehen, liegt keine Veranlaſſung vor. So verſtändig und wohl überlegt derſelbe auch iſt — vielleicht mit Ausnahme der Verlegung des Sitzungsſaales an die Hinterfront — ſo theilt er doch dieſe Vorzüge mit einer ganzen Reihe anderer Entwürfe; auf keinen Fall übertrifft er hier die beiden Architekten, denen mein äſthetiſches Gewiſſen, nach reiflicher Ueberlegung und Abwägung aller in Betracht kommenden Umſtände, die erſten Plätze in der Rangordnung zuzuerkennen gezwungen war.

Bei weitem wichtiger, als dieſe, iſt offenbar die Stilfrage. Es iſt von hohem Intereſſe zu ſehen, wie der begabte und denkende Künſtler den von ihm aus gothiſchen Elementen und modernen Ideen kombinirten Bauſtil rechtfertigt; und ſo wenig ich auch von meiner neulich geäußerten Anſicht über den hier anzuwendenden Stil auch nur um ein Haar breit zurückweichen kann, ſo lohnt es doch der Mühe, auf das nach dieſer Richtung von Stier Geäußerte einzugehen. Er ſagt:

„Von entſcheidender Wichtigkeit für den Charakter eines Bauwerkes iſt in's Beſondere die Form der Ueberdeckung der Stützenöffnungen, der ſich naturgemäß diejenige der äußeren Fenſter anſchließen muß. Ich habe dafür den Spitzbogen gewählt und damit der Kunſtform meines Parlamentsgebäudes einen Stilcharakter gegeben, der wohl als gothiſcher bezeichnet werden kann, inſofern jene für dieſe Stilauffaſſung charakteriſtiſche Ueberdeckungsform darin Anwendung gefunden hat."

Weiterhin ſagt der Verfaſſer: „Die Geſtaltung des Aeußern im Einzelnen anlangend, ſo wird das Hauptmotiv der Vorderfront durch die große Halle gebildet, deren Mitte, den Haupteingang enthaltend, beſonders ausgezeichnet und kenntlich gemacht iſt durch ein dreibogiges Thor mit offenen Loggien darüber." — Dieſe Halle wird von Pfeilern mit ſeitwärts hervorſpringenden Halbſäulen geſtützt, über welche ſehr breite, dem Rundbogen ſich nähernde Spitzbogen geſpannt ſind. Dieſelben ſchließen dann mit einem durchaus der Renaiſſance gemäß gebildeten Geſims ab, das nur in der Mitte durch die ſchon erwähnten Loggien über dem Portal unterbrochen wird. Die Eckriſalite, um ein Stockwerk höher, haben ebenfalls größere Fenſter mit durchaus gothiſchem Charakter, aber nach oben zu einen wagrechten Abſchluß.

Die Seiten- und Hinterfront iſt einfacher gehalten, mehr den ebenfalls im Bau liegenden Charakter des Geſchäftshauſes repräſentirend. Die den Sitzungsſaal bedeckende Kuppel iſt für die Anſicht von der Hinterfront berechnet. „Sie erhebt ſich über vier kreuzförmig vortretende Baumaſſen. Der Tambour erhält die (ebenfalls gothiſche) Fenſterreihe für die Saalbeleuchtung, darüber ein leichtes Triforium, dann folgt der weſentlich als Flachkuppel gezeichnete Helm." —

*) Berlin, Druck von W. Pormetter. 1872. 20 S. 8°.

Wir haben hier also einen Stil vor uns, der sich aus der Anwendung zweier schon vorhandener Stilarten komponirt hat. Die tragenden Elemente des Baues sind im Allgemeinen den Formen der italienischen Renaissance entsprechend; die getragenen dagegen sind gothisch; die Grundform sowie der Abschluß nach oben zu sind wieder der Bauweise der Renaissance entnommen. Der Künstler ist sich dieser Vermischung beider Stile wohlbewußt; sie ist die Arbeit seiner Reflexion. „Das vorliegende Monument ist ein Denkmal der deutschen Nation, mit dessen Errichtung eine gewaltige, ereignißreiche Epoche abschließt, eine neue beginnt. Wir wollen auch dieses Monument als einen prägnanten Ausdruck unserer modernen Anschauungsweise erbauen, und doch würde es kaum in unsrer Empfindung seine volle Bedeutung erhalten, wenn wir an ihm jede Reminiscenz einer glorreichen Vergangenheit vermißten. Auf der Schwelle zweier Zeiten errichtet, darf der Bau wohl vom Charakter beider etwas an sich tragen."

Wer wollte leugnen, daß Kombinationen verschiedener Stile unter Umständen sich als fruchtbar erweisen und lebensfähige Neugeburten produciren können? Daß dieser Fall jedoch in dem vorliegendem Projekt eingetreten sei, glaube ich in Abrede stellen zu müssen. Zwei so verschiedene Bauweisen wie Gothik und Renaissance lassen sich nicht ohne Weiteres, rein mechanisch vereinigt, zu etwas Neuem zusammenfügen. Der Künstler hat offenbar kein Recht, sein Projekt „gothisch," wenn auch in modernem Sinne gothisch, zu nennen; sein Bau gehört durchaus der Renaissance an, die er absichtlich gemieden zu haben meint. Betrachtet man die Grundform und den Eindruck des Gesammtbaues, so wird man nimmermehr an die gothische Bauweise denken. Es liegt in diesem Versuche etwas Gewaltsames; der Kopf hat auskalkulirt, was in dem vorliegenden Falle nöthig sei, aber das Herz hat geschwiegen. Auf so bewußtem und absichtlichem Wege entstehen aber nicht die großen Kunstschöpfungen; gewiß setzen auch diese eingehende Studien voraus, aber auf Grund derselben erwachsen sie dann unbewußt. Es ist hier denn auch ohne offenbare Unschönheiten nicht abgegangen; dazu muß ich die Kuppel mit gothischen langen Fenstern und Strebepfeilern, gekrönt von einem flachen Helm, rechnen; dann auch die über dem Portal angebrachten Loggien. Ja diese Verquickung so divergirender architektonischer Elemente hat, weit davon entfernt, modern und vaterländisch zu sein, vielmehr auf mich einen ganz entschieden fremdartigen Eindruck gemacht; die dem Rundbogen sich nähernden Spitzbogen, der sich über denselben erhebende horizontale Dachabschluß mit reichen dekorativen Bestandtheilen, die an den Ecken mit thurmähnlichen Aufsätzen versehenen Seitenrisalite scheinen mir entschieden orientalische Anklänge zu haben: eine Ansicht die mir von verschiedenen Seiten (auch Künstlern) bestätigt worden ist. Ich erinnere u. A. an Theile der Façade der großen Moschee zu Delhi.

Der Künstler kämpft heftig gegen die Anwendung der antiken Architektur auf moderne Verhältnisse. Geschieht diese Nachahmung in geist- und gedankenloser Weise, so hat er in seinem Widerwillen sehr Recht; aber bekanntlich hat uns ja dieses Jahrhundert geniale Architekten gebracht, denen wir die Lehre verdanken, daß die Baukunst von Rom und Hellas auch unter nordischem Himmel einer lebendigen Weiterentwickelung fähig ist.

Der Verfasser hält die antike Bauweise für unvolksthümlich und der Gesammtanschauungsweise unzugänglich, er hat deßhalb geglaubt, in das deutsche Alterthum zurückgreifen zu sollen, und meint dies auch aus dem Grunde thun zu müssen, weil die künstlerische Ausstattung des fraglichen Baues die Heranziehung der Geschichte unserer Vergangenheit erfordert, diese aber nicht „schlechtweg in den Rahmen moderner Renaissance passe". „Gehört, sagt Stier im Anschluß an diesen Gedanken, die Figur Friedrichs des Rothbarts in die Kolonnade des Louvre oder vor ein Mansardedach?" — Ich glaube im Interesse des Verfassers zu handeln, wenn ich eine solche Aeußerung nur scherzhaft auffasse und ihm nicht erwiedere, daß der Begriff der Renaissance mit der Louvre- und Mansardenarchitektur doch noch nicht ganz erschöpft ist.

Wenn endlich Hubert Stier den Kompromiß, den er zwischen Gothik und Renaissance geschlossen hat, und auf Grund dessen er eine Weiterentwickelung der modernen Architektur erwartet, mit der Stellung Goethe's zwischen antiker und moderner Kunstanschauung vergleicht, so scheint diese Vergleichung nicht sehr glücklich gewählt, vielmehr ganz geeignet, dem Stier'schen Stil das Urtheil zu sprechen. Wohl hat Goethe eine Iphigenie geschrieben und zugleich mitten aus dem deutschen Leben

heraus Stoffe zu unvergleichlichen Gedichten geſchöpft; aber es iſt ihm nie eingefallen, einen griechiſchen Sagenſtoff zu einem altdeutſchen Myſterienſpiel zu verarbeiten oder aus der deutſchen Geſchichte ſich einen Stoff zu einer nach antiker Weiſe geſtalteten Tragödie zu wählen. Dieſes weitaus gewaltigſte Genie unſerer Literatur, in welchem ſich das deutſche Kulturleben in ſeiner Geſammtheit verkörpert wie in keinem zweiten, hat allerdings eine Vereinigung antiken und modernen Geiſtes zunächſt in ſich, dann in vielen andern vollzogen, aber nicht in der Weiſe eines äußerlichen mechaniſchen Kompromiſſes, ſondern völlig organiſch und innerlich. Er war ein Grieche, wiedergeboren im achtzehnten Jahrhundert unter einem nordiſchen Himmel, und verſtand es, ſich den veränderten Zeit- und Ortsverhältniſſen anzupaſſen.

Ein ſolcher Goethe in der Baukunſt kann Hubert Stier ſchon deßhalb nicht werden, weil jener Herzenskündiger auch in der Architektur ſchon längſt unter uns erſchienen iſt. We überhaupt ließe ſich denn in der Kulturgeſchichte eine überraſchendere Parallele finden, als die iſt, welche zwiſchen dem Dichter von „Hermann und Dorothea“ und der „Iphigenie“ und dem Erbauer der Berliner Bauakademie und des Schauſpielhauſes beſteht? Schinkel hat die griechiſche Architektur für unſere Bedürfniſſe lebendig gemacht und ihre Formen, die für uns nun keine „Hieroglyphenſprache“ mehr ſind, hoffentlich für immer uns zu eigen gegeben.

Winckelmann, Schinkel, Goethe ſind die edlen Heroiker, die jeder in ſeiner Art als Forſcher, Künſtler, Dichter uns die Freiheit echt helleniſcher Denk- und Bildungsweiſe wiedererkämpft haben, ſoweit ihr Beſitz uns frommen kann. Im Anſchluß an dieſe Heroen aber und in dem Dienſt ihrer Ideen, zu denen wir uns getreulich und redlich bekennen, muß es uns auch ſtets geſtattet ſein, alle ihnen feindlichen Elemente abzuweiſen und zu bekämpfen. Es kommt eben, wie neuerdings ein geiſtvoller Mann ſagte, darauf an, daß man die Griechen im Geiſt und in der Wahrheit anbetet und das von ihnen verkündigte Evangelium ſich im Glauben aneignet. Wohl dem, der's kann! Für die Weiterentwickelung der Architektur ſehe ich zunächſt in keinem Anderen Heil als im Hellenismus.

Phil. Silvanus.

Die akademiſche Ausſtellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

II.

(Fortſetzung.)

Die verunglückte Meerjungfrau, Oelgemälde von Adolf Lüben (Bruchſtück).

Die antike Mythe hat dem von der vorigen Kunſtausſtellung Mühler'ſchen Andenkens wohl bekannten Hermann Schlöſſer in Rom ein Motiv dargeboten: er hat in lebensgroßen Figuren, ohne ſich durch ſeinen Unſtern von dem Kultus des Nackten abſchrecken zu laſſen, „Thetis von Peleus überrafcht" gemalt. Aber ſein Bild iſt trocken, konventionell, manieriſtiſch und langweilig. Die ſchmalen Hüften und die ſehr langgeſtreckten Verhältniſſe der weiblichen Figuren werden bei ihm vollkommen typiſch, dadurch aber doch nicht ſchön, und der Ausdruck der Thetis, welche ſich der Mythe nach nicht gerade willig vom Peleus überwinden ließ, iſt ſo total verfehlt, daß es der Mühe werth wäre, zu erfahren, wie ſich der Künſtler das Geſicht eines Frauenzimmers vorſtellt, welches in ähnlicher Situation ſich nicht unwillig finden ließe. Im Ganzen kann man ſagen, daß derartige Stoffe in den verrufenſten, am meiſten von oben herunter beurtheilten Zeiten des Manierismus und des Kunſtverfalles, bei den Nachfolgern der Eklektiker u. ſ. w., niemals ſchlechter behandelt worden ſind. Man würde den Maler der „Anadyomene" in dieſem Bilde kaum wiedererkennen, wenn er ſich nicht dazu bekennte. Es könnte ihm paſſiren, daß man ganz vergäße, von ihm zu reden, wenn ihm nicht der glücklich verſtoſſene Kultusminiſter eine ſo nachwirkſame Reklame gemacht hätte.

Noch mehr iſt dies leider mit ſeinem Leidensgefährten von damals, Ferdinand Schauß, der Fall. Ueber deſſen Kalliſto befand ich mich vor zwei Jahren in einer mir wahrſcheinlich für immer unverſtändlich zu bleiben beſtimmten Urtheilsverſchiedenheit ſowohl mit den Berliner Künſtlern wie mit der Wiener Kritik. Heute habe ich das — ich wiederhole: leider — nicht zu befürchten.

Digitized by Google

Sein kleiner St. Johannes ſieht etwa wie ein von Stübbe reſtaurirter Murillo aus. Seine „Verſuchung“ zeigt ein ſitzendes bis zur Hüfte nacktes Mädchen, mit röthlichem Haar und einer mattgraublauen Draperie; Amor, gegen ihr Knie gelehnt, ſcheint ihr gut zuzureden, was man „Verſuchung“ nennt, und ſie blickt ſeitwärts zur Erde, ohne jeden Ausdruck als den ſehr allgemeinen, der in der Bewegung liegt; ein recht flaues Bild, das aber wenigſtens eine gewiſſe techniſche Sicherheit und Rundung, den Beſitzer einer geübten Hand bekundet. Das iſt aber durchaus nicht bei dem Portrait zweier Kinder in lebensgroßen und ganzen Figuren der Fall, die vielmehr zu dem Untergeordnetſten von demjenigen gehören, was man im Portraitfach gerade noch mit anſehen kann.

Was machen aber die Römer überhaupt für Zeug! Ich will von Emil Löwenthal's, „Tod Karl's II. von England“ nicht reden, weil ich beim beſten Willen nicht weiß, was man zu ſo etwas ſagen kann, es ſei denn der Willkommengruß der ehrſamen Druckerzunft: Gott ſchütze die Kunſt! Ich hülle auch all die anderen verwandten Wunderlichkeiten in ein beredtes, aber immerhin ſchonendes Schweigen ein. Nur von einem Bilde muß ich Spaßes halber reden: es iſt von H. C. Krohn und nennt ſich: „Vorſündfluthlich“. Ja, wahrhaft vorſündfluthlich iſt es, ſo etwas als ſchön oder reizend oder intereſſant oder irgend etwas dergleichen zu malen. „Es rauſcht in den Schachtelhalmen“, denn ein gewaltiger Ur dringt durch das ſumpfige Dickicht, gerade auf den Beſchauer los; auf ſeinem Rücken aber liegt oder ruht ein ganz nacktes halbreifes Mädchen, das den Beſchauer mit rieſigen ſchwarzen ausdrucksloſen Augen und einem unförmlichen Welsmaul von einem Ohr zum andern angrinſt. Eine Hekatombe dem Erfinder der „Sündfluth“, wenn er ein ſolches Geſchlecht von menſchenartigen Geſchöpfen auf dieſem radicalen Wege zu beſeitigen vorhatte: da hatte er unbedingt Geſchmack, und es kann mit jenem Geſchlechte nichts Erhaltenswerthes zu Grunde gegangen ſein. Wie aber muß es um die Kunſt in Rom ſtehen, wenn ein geſchmackvoller Kenner daſelbſt in ſeinem Heißhunger nach irgend einem goutirbaren Stücke mit Begeiſterung genießend über ein ſolches Machwerk herfällt?! (Vergl. „Deutſche Warte“ Bd. III, Heft 4.) Bei dem Schattenſpiel „In den Bädern des Tiberius auf Capri“ — von demſelben „Kunſtmaler“ — hört vollends Alles auf, ſelbſt die realiſtiſche geſunde Derbheit der Erſcheinung.

Zwei hübſche dekorative Rundbilder „Tag“ und „Nacht“ waren von Norbert Schrödl ausgeſtellt. Es iſt in denſelben ein feines Schönheitsgefühl anzuerkennen, namentlich in der weiblichen Geſtalt, welche den Tag verſinnbildlicht. Aber der Künſtler hebt einen großen Theil der glücklich gewonnenen idealen Wirkung dadurch wieder auf, daß er Theile ſeines Bildes über das Rund des gemalten Goldrahmens hinüberreichen läßt, ſodaß das Ganze wie ein lebendes Bild auf dem Rahmen zu ſitzen ſcheint, während es der Idee nach doch durch denſelben wie ein begränztes Stück einer beſonderen Welt geſchaut werden ſoll. Es iſt das nicht zu verwechſeln mit ähnlichen, namentlich in der dekorativen Plaſtik verſuchten Dingen während der Zopfzeit, wo es eine gewiſſe Berechtigung hatte, hier aber ſtört es und beeinträchtigt das ſehr anerkennenswerthe Gute im Bilde.

Zwiſchen dem hiſtoriſchen Genre und dem gewöhnlichen in der Mitte ſtehen die Arbeiten von Lourens Alma Tadema, für die ich geſtehe von jeher eine große Vorliebe gehabt zu haben. Diesmal hatte er eine ägyptiſche Scene zur Darſtellung gewählt, die er den „Tod des Erſtgeborenen“ nennt, und die das merkwürdige Schickſal gehabt hat, gänzlich mißverſtanden, für eine einfache Ceremonie des Todtenkultes gehalten und nicht im Entfernteſten als bibliſch-hiſtoriſcher Moment erkannt zu werden. Ich habe eheſtens Gelegenheit, auf das Bild zurückzukommen, ſehe daher für jetzt von einem näheren Eingehen auf daſſelbe ab. Neben dem Richter'ſchen Bilde aus Aegypten nimmt ſich das von Tadema eigenthümlich genug aus: wo jener von dem Lebendigen und Natürlichen, ich möchte ſagen, allgemein Menſchlichen in der Bewegung ausgeht, fußt Tadema in dem ſtreng Archäologiſchen. Während er aber daraus ſonſt wirkliche Bilder zu geſtalten weiß, iſt er diesmal in der reinen Illuſtration ſtecken geblieben; auch in der Farbe iſt das Bild weder ſo klar, noch ſo kräftig, wie ſonſt, ſondern mehr ſtumpf und eintönig. Aber es iſt ungemein ſtilvoll, und im Stil durchgeführt bis auf den meiſterhaft erfundenen Rahmen. Vielleicht, daß eine Ausſtellung ein ſehr ungünſtiger Boden für ein derartiges Bild iſt, und es ſich allein vortheilhafter ausnimmt, wie man denn auch bei längerer Betrachtung ſehr intereſſante, wiewohl wenig anziehende Details auf demſelben findet.

Allererſten Ranges in jeder Beziehung iſt dagegen ein zweites größeres Bild des Künſtlers: „Der Feſttag der Weinleſe im alten Rom“. Es iſt ein Zug der Tempeldienerſchaft, welche mit Weinamphoren, wahrſcheinlich dem erſten Erzeugniſſe der Ernte, durch den Tempel zieht, um die heiligen Gebräuche des Feſtes zu begehen. Hier iſt neben dem ganz erſtaunlichen Wiſſen des archäologiſchen Details eine ſolche liebenswürdige Unbefangenheit und Natürlichkeit der Bewegung und der Handlung, es tritt einem dieſes Stück antiken Lebens mit einer Unmittelbarkeit und Friſche, wie nur irgend die lebendige Anſchauung der Gegenwart, etwa des Lebens in einem entfernten Lande von fremden Sitten, entgegen, und das Ganze hat eine ſo eminente maleriſche Wirkung, iſt nach der Seite der Formen, der Bewegungen, der Kompoſition und der Farben ſo vollendet und glänzend, daß man immer auf's Neue ſich angezogen fühlt und ein reizvolles Detail, eine bewundernswerthe Einzelheit nach der anderen auffindet, um immer mit geſteigerter Bewunderung wieder zu dem Ganzen zurückzukehren. Nicht ganz neu, aber als Seltenheit anziehend war mir an dieſem Bilde die ſehr helle, in's weißlich-graue ſpielende Haltung der Farbe, während ſonſt Alma Tadema in düſtereren und geſättigteren Tönen ſich zu bewegen pflegt. Aber man ſieht, daß ſeine Meiſterſchaft nicht blos einen Ton beherrſcht, ſondern ſich je nach der Veranlaſſung und der Sachlage in den verſchiedenartigſten mit gleichem Geſchicke zu bewegen verſteht. Die Einheit des Tones, die Zuſammenfaſſung und Beherrſchung der verſchiedenſten und energiſcheſten Farbentöne trifft mit allem Beſten, was ich von ihm geſehen, gänzlich überein.

Als einen weiteren Anhang zu der hiſtoriſchen Kunſt auf der Ausſtellung werden wir das wenige Religiöſe zu beachten haben. Es ſind nur zwei Werke vorhanden, welche vom Standpunkte der modernen Kunſt als wirkliche Bereicherungen unſerer Anſchauung und als Dokumente unſeres gegenwärtigen Empfindens einen Werth beanſpruchen können: das ſind zwei bereits bekannte Bilder. Das Eine — der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um die Leiche des Moſes von Bernhard Plockhorſt — der Kölner ſtädtiſchen Galerie gehörig und in der Zeitſchrift bereits im Jahre 1868 in einer Radirung von William Unger publicirt und damals ſchon eingehend gewürdigt; das zweite aber das neulich ausführlich von mir an dieſer Stelle beſprochene „Abendmahl“ von Eduard von Gebhardt.

Die übrigen bewegen ſich in konventionellen Geleiſen. Am bedeutendſten unter ihnen iſt wohl C. G. Pfannſchmidt, der den Karton zu dem Altarbilde für die Kirche des Diakoniſſenhauſes Bethanien ausgeſtellt hat: „Chriſtus, vom Kreuze genommen, wird zur Beſtattung in Leinen gehüllt“. Obgleich dieſe Zeichnung durch die gute Gruppirung, den Adel der Bewegung und die Innigkeit des Ausdruckes unter den Hervorbringungen dieſer Art ſich erfreulich auszeichnet, ſcheint mir doch jener kleine Cyklus von drei Zeichnungen, welchen er „Weckſtimmen“ betitelt, bedeutender zu ſein. Dieſer enthält in einem Bilde den anklopfenden Erlöſer, und darauf in zwei Bildern die Hiſtorie vom reichen Manne und dem armen Lazarus. Dieſe mehr oder minder umfangreichen cykliſchen Darſtellungen von bibliſchen Gleichniſſen eignen ſich, wie mir ſcheint, grade zu ſolchen mehr illuſtrativen Bearbeitungen im kleinen Maßſtabe ganz vorzüglich, und Pfannſchmidt hat ganz das Zeug dazu, um alles daraus zu machen. Von einer gewiſſen Peinlichkeit und Glätte der Formen abgeſehen, wüßte ich kaum, worin er ſich weſentlich in dieſem Punkte von Führich unterſchiede.

Entſchieden ſchwach dagegen habe ich von jeher die „Kreuztragung Chriſti“ vom verſtorbenen Guſtav Jäger in Leipzig gefunden und finde ſie noch ſo. Ich halte es für eine unrettbare Geſchmackloſigkeit, den Zug der Geſtalten in der Weiſe uns vor Augen zu führen, daß ſie bei dem Vorwärtsſchreiten ſämmtlich nach einer Richtung ſchräg vorgebeugt liegen, wie der Windbruch eines Waldes. Auch in der Charakteriſtik der einzelnen Geſtalten wüßte ich nichts Bemerkenswerthes zu entdecken.

Von ganz gewöhnlichem Schlage, aber diesmal gegen früher merkwürdig gut gemalt, iſt ein „Chriſtus mit der Dornenkrone“, Halbfigur, von Paul Händler; ſehr trübe dagegen, ſowohl in dem Geiſtigen, wie in der Farbe ein in nicht großem Maßſtabe gehaltener „Chriſtus am Kreuze und Magdalena“ von Louis des Coudres in Karlsruhe, der außerdem ein ſehr überflüſſiger Weiſe lebensgroßes Genrebild in Halbfiguren unter dem Namen: „Das Geheimniß“ ausgeſtellt hat.

Endlich erwähne ich noch eine ausgeführte Farbenſkizze zu einem größeren Gemälde von G.

Digitized by Google

Stever in Düſſeldorf: „Adam und Eva an der Leiche Abels“, einmal weil ſie den Künſtler, der ſich ſonſt meiſt durch Koſtümbilder bekannt gemacht hat, in einem anderen Genre kennen lehrt, ſodann weil ſie es in einer nicht unvortheilhaften Weiſe thut. Es iſt auf moderne Realiſtik und auf Farbenwirkung hingezielt, wiewohl Beides noch nicht in ganz befriedigender Weiſe mit der Natur des Stoffes in Uebereinſtimmung gebracht worden iſt.

Wie immer und bei der heutigen Richtung der Kunſt ſelbſtverſtändlich, nahm die Genremalerei auf der Ausſtellung wieder einen ſehr breiten Raum ein, doch wird ſich mit einer nicht zu großen Anzahl von Namen das Weſentlichſte, was in dieſer Richtung geleiſtet iſt, erſchöpfen laſſen. Wir wollen von jenen zahlloſen Verſuchen, in allen möglichen Manieren Kapital aus der nationalen Bewegung der letzten Jahre zu ſchlagen, von jenen rührſeligen Lazareth-, Quartier- und Wiederſehensſcenen Umgang nehmen. Was in dieſer Beziehung hervortritt, iſt künſtleriſch zu unbedeutend, um eine ernſte Erwähnung zu fordern. Da malt Karl Hertel in Düſſeldorf, allerdings nicht ohne gute maleriſche Momente, namentlich in hübſchem Ton, einen biederen Soldaten, der als Reconvalescent ſeine Geige hervorholt, oder Karl Hübner, wie immer in tendenziöſer Richtung und mit Nebenbeziehungen ſeine Kompoſitionen intereſſant zu machen befliſſen, eine Mutter, die ihren mit dem eiſernen Kreuze geſchmückten Sohn freudig erzählen hört, oder F. Beinke in Düſſeldorf ein von einzelnen guten, aber durchweg conventionellen Figuren dargebrachtes Friedensgebet, oder Rudolph von Deutſch „Das theuerſte Opfer“, in den geſchmackloſeſten lebensgroßen Halbfiguren eine Frau mit einem glotzäugigen Kinde im Arme über die Leiche ihres braven Gatten gebeugt, und dergleichen mehr, — Sachen, die ſchwächere Gemüther, auf die ſie berechnet ſind, vielleicht des Stoffes wegen intereſſiren mögen, von denen man aber bei einer Revue der Berliner Ausſtellung nichts Weſentliches zu ſagen weiß.

Wenden wir uns lieber gleich zu den Spitzen. Daß dieſe ein für allemal in Düſſeldorf zu ſuchen ſind, ſteht ſeit lange allerdings feſt, und mehr als es in den letzten Ausſtellungen vielleicht der Fall geweſen, bot die diesmalige den Beleg dafür dar. Ludwig Knaus hat entweder ſeit langer Zeit oder noch nie mit einem Male ſo viele abſolute Treffer ausgeſpielt, wie auf dieſer Ausſtellung. Jedenfalls eines der bedeutendſten Genrebilder, die jemals gemalt worden ſind, iſt ſein „Ländliches Begräbniß bei Winterzeit“, deſſen an dieſer Stelle bereits von einer anderen Seite lobende Erwähnung gethan iſt; nichts deſtoweniger darf es hier nicht übergangen werden. Eine ſolche Lebenswahrheit, eine ſolche Tiefe der Empfindung, eine ſolche Schärfe der Charakteriſtik, ein ſolcher Humor in den Einzelheiten, welcher den Ernſt der geſammten Darſtellung im mindeſten nicht durchbricht, ſondern ihn nur würzt, eine ſolche Virtuoſität der maleriſchen Behandlung, kurz, eine ſo abſolute Meiſterſchaft nach allen Richtungen hin darf ſelbſt bei Knaus als etwas Außerordentliches begrüßt werden. Kaum ein einziges ſeiner früheren Gemälde kann ſich nach allen Richtungen hin ebenbürtig neben das diesjährige ſtellen. Ein Typus, wie der alte, gramgebeugte Mann, welcher vor dem Kinderſarge die Treppe hinunterſteigt, wie der Schulmeiſter, welcher den Trauerchor von ſeinen Rangen ſingen läßt, und mehreres dergleichen, überragt Alles, was Knaus ſelbſt bisher hervorgebracht hat. Was namentlich nach den Leiſtungen, welche die vorige Ausſtellung von ihm geſehen, erfreut, das iſt die Naivetät und wirkliche Kindlichkeit ſeiner zahlreichen Kindergeſtalten; da iſt nichts von jener Künſtlichkeit und Unnatur, welche ſeinem für die Nationalgalerie gemalten Bilde anhaftet, ſondern überall die reine Geſundheit und Unmittelbarkeit des Gebahrens und des Empfindens, der Erſcheinung und der Bewegung.

Dieſe erfreuliche Thatſache, daß einem Knaus nicht etwa die reine Empfindung für Kindercharaktere abhanden gekommen, bekräftigt ein ganz unvergleichlich ſchönes Bild, eine Portraitgruppe zweier Kinder: ein kleiner Knabe und ein etwas größeres Mädchen, welche beide in einen Lehnſtuhl geſchmiegt zur reizendſten Gruppe vereinigt ſind. Das kleine Mädchen hat den linken Arm um den Hals des Knaben geſchlungen und hält in der Hand eine Stickerei, welche ſie mit der Befangenheit ihres Alters in der Ausführung fördert, während der kleine Bruder oder Schützling mit angeſpannter kindlicher Aufmerkſamkeit folgt. Das iſt mit einer Grazie, einer Naivetät, einem Humor, einer Geſchicklichkeit des Arrangements, und ſodann mit einer Virtuoſität des Pinſels gemalt, daß die kleinen Bedenken, welche zimperliche Künſtler gegen die etwas nonchalant behandelten Kleider der Kinder

(wodurch die Figuren nicht klar zum Vorſchein gekommen,) zu erheben für gut befunden, in nichts zerfallen. Die maleriſche Erſcheinung, mögen die einzelnen Gewandfalten und verſchiedenen Stoffe auch vielleicht nicht ganz genau nachzurechnen ſein, iſt von einer ſo außerordentlichen Vollendung, das Ganze von einem ſo liebenswürdigen Totaleffekt und ohne jede Störung des Eindruckes, wie etwas Vollendeteres ſelten unter dem Pinſel eines Malers hervorgegangen.

Neben dieſen Schöpfungen des großen Meiſters unſerer Genrekunſt ſteht faſt ebenbürtig ein drittes Bild, welches ein etwa zwölfjähriges Mädchen zeigt, beſchäftigt, den Gänſen ihr Veſperbrod — wie der Titel des Bildes beſagt — darzureichen. Hier iſt von großen pſychologiſchen Effekten, von einer beſonderen Kunſt, den Kindercharakter aufzufaſſen, keine Rede, es wirkt lediglich die ungemeine Naturwahrheit der Handlung, des Gebahrens und der maleriſche Totaleffekt. In der letzteren aber ſteht das Bild unbedingt auf der vollen, undefinirbaren Höhe abſoluteſter Vollendung, wie jenes früher gemalte kleine Mädchen, welches mitten im hohen Riedgraſe Blumen pflückend dargeſtellt iſt und nur im Originale, nicht aber in dem jetzt vielverbreiteten Stiche in ſeiner ganzen Vorzüglichkeit gewürdigt werden kann. Die Ausſicht auf das im Hintergrunde liegende Dorf, über Felder hinweg, iſt übertrieben breit und keck, mit ſouverainer Verachtung aller Kleinigkeiten gemalt, aber mit einer Kenntniß, einer Geſchicklichkeit behandelt, die Hauptgruppe des Vordergrundes mit einer Meiſterſchaft dagegen abgeſetzt, die Bewegungen derſelben, ſowohl bei dem Mädchen wie bei den Thieren, mit einem feinen Blicke der Natur abgelauſcht, daß nichts Vollendeteres in dieſer Richtung gedacht werden kann, als es Knaus hier hingeſtellt hat. Es kommt dazu, daß der Typus dieſer Schönheit vom Lande überaus glücklich und anmuthig gewählt, und das rein maleriſche Enſemble der Töne und der Haltung von einem wahrhaft zauberiſchen Reize in dem Bilde iſt.

Wenn Knaus in dieſer Weiſe auftritt, ſo iſt es Jedem, und ſelbſt Benjamin Vautier, ſchwer gemacht, dagegen aufzukommen. Dieſer iſt nur mit einem einzigen Bilde vertreten, welches von dem Standorte der Muſikanten her einen Tanzſaal in einem ſchwäbiſchen Dorfe darſtellt. Es genügt zu ſagen, daß keine der bekannten Qualitäten Vautier's in dieſem Bilde irgend vermißt wird, daß es in der Charakteriſtik, in der Bewegung und der Gruppirung in jedem einzelnen Momente reizvoll, fein und geſchickt iſt, und daß die geringſte Einzelheit den Meiſter erſten Ranges verkündigt. Auch die Malerei ſteht vollkommen dem gleich, was man von Vautier geſehen hat und deſſen bewährte Gewohnheit iſt; aber der Gegenſtand hat nicht die packende Gewalt, welche ihm in vielen früheren Leiſtungen einen durchſchlagenden Erfolg ſicherte, und die namentlich diesmal nothwendig geweſen wäre, wenn er Knaus vollkommen ebenbürtig hätte gegenübertreten wollen.

Glücklicher iſt Karl Hoff geweſen. Er hat ſich ſeine ganz hervorragende Stellung unter den modernen Genremalern ſehr ſchnell erobert und zwar durch Gemälde, in welchen die Empfindung auf der ernſten Scala nicht ſehr tief ging und mehr die reizvolle und maleriſche Erſcheinung für den Gegenſtand und für die Darſtellung intereſſirte. So müſſen die beiden Bilder, mit denen er diesmal aufgetreten iſt, als eine Neuerung und Erweiterung ſeines Kunſtgebietes betrachtet werden, und ſelbſt wenn man ihnen objektiv nicht ſo viel Lob ſpenden könnte, wie ſie in der That verdienen, würde dieſe Erweiterung an ſich ſchon ein ungewöhnliches Intereſſe bei einem ſo hervorragend begabten Künſtler in Anſpruch nehmen. In der That ſind aber dieſe Leiſtungen auch von einer ganz außerordentlichen Bedeutſamkeit, ſelbſt jene Darſtellung der Tiſchſcene aus dem Tartüffe. Es wird allerdings möglich ſein, ſich jenen Typus des Heuchlers ſchärfer charakteriſirt vorzuſtellen, als es bei Hoff geſchehen; man wird ein ſo ſehr jugendliches Weibchen von der faſt kindlichen Offenheit und Harmloſigkeit der hier auftretenden Erſcheinung des Scharfblickes und der intriguanten Feinheit einer Elmire nicht für fähig halten, — kurz, wer ſeinen Molière gründlich im Kopfe hat, wird etwas von jenen ewigen und prägnanten Typen, die der Dichter geſchaffen, in der künſtleriſchen Darſtellung vermiſſen. Davon aber abgeſehen, ſobald man die in dieſer Richtung zu begründenden Anſprüche ein wenig herabſtimmt und den maleriſchen Vorzügen ein klein wenig das Recht einräumt, ergänzend einzutreten, ſteht die Darſtellung ungewöhnlich hoch; denn was vorgeht, iſt mit einer Leichtigkeit, Eleganz und Schönheit verkörpert, daß das Bild ſelbſt den flüchtigen Beſchauer, welchem die Bedeutung der dargeſtellten Scene entgeht oder nicht beifällt, feſſeln muß.

Ungleich bedeutender aber iſt das zweite kleinere Bild von Karl Hoff, welches er „Stiller Be-

ſuch“ benennt. Ohne uns über dieſe Benennung den Kopf zu zerbrechen und unſere Auffaſſung dadurch irritiren zu laſſen, finden wir in dieſem Bilde eine ältere Frau nebſt ihrer erwachſenen Tochter und einem Knaben vor dem Bette ſtehend, auf welchem eine mit Gewinden geſchmückte und von einer Ampel beleuchtete Leiche, die man nicht ſieht, vorausgeſetzt werden muß. Man gewinnt den Eindruck, die Gattin und die zwei Kinder des verſtorbenen Mannes vor ſich zu ſehen, wie ſie mit ſchmerzlichſter Empfindung von dem Verſtorbenen Abſchied nehmen. Nach dem, was Hoff bis jetzt gemalt hat, überraſcht es, ihn in ſolche Tiefe der pſychiſchen Erregung ſich verſenken zu ſehen, und um ſo erfreulicher iſt es, zu erfahren, mit welcher Wucht und Vollendung er es zu thun im Stande geweſen iſt. Nichts übertrifft die Feinheit, mit welcher der Ausdruck und die Empfindung in den drei Köpfen, ja ſogar in der Haltung der drei Figuren charakteriſirt worden iſt: der tief greifende Gram, in welchem die Frau ſich verzehrt, der Kummer der Jungfrau, dem zur rechten Tiefe noch die reife Lebenserfahrung fehlt, und der mehr einen naiven Anſtrich hat, und jene mit Scheu und Furcht gemiſchte Neugierde, welche ſich in dem Knaben ausſpricht. Das Ganze iſt in der Beleuchtung und in der Farbe von einer ſolchen Feinheit, mit einer ſo großen Zartheit empfunden und ſo elegant durchgeführt, mit ſolcher Schönheit übergoſſen, daß man immer auf's Neue zu dem Reize dieſer Darſtellung ſich hingezogen fühlt. Ich gehöre gewiß zu den Bewunderern von Karl Hoff, und ſo wird es einigen Werth haben, wenn ich es ausſpreche, daß ich ihm etwas derartiges nicht zugetraut hätte.

Von den übrigen Düſſeldorfern iſt noch einiges Hübſche, aber nichts Bedeutendes mehr zu erwähnen. Von Rudolph Jordan's „Schiffbrüchigen in einer Strandkneipe“ läßt ſich wenig mehr ſagen, als daß die Figuren recht ſprechend ſind. Dagegen hat ſein „Zwölf Uhr iſt die Stunde“, ein Nachtwächter bei einer Strandbevölkerung, den Stimmungston für ſich, mehr noch die „Dämmerſtunde“, in dem wunderlichen, aber romantiſch angehauchten Heim einer alten Dorfhexe.

Karl Laſch hatte ein Bild ausgeſtellt, deſſen Gegenſtand er „Eine Verhaftung“ nennt. Es ſpielt in der Werkſtatt eines Dorfſchmiedes, leidet aber an derſelben Farbloſigkeit in der Charakteriſtik des Vorganges, welche ſchon in der Benennung liegt. Um ein wirkliches Intereſſe hervorzurufen, müßte die Situation ſchärfer gekennzeichnet ſein, man müßte in die vorangegangenen Momente mit größerer Klarheit hineinblicken können, als es hier der Fall iſt. Ob man es mit einem Verbrecher oder einem politiſchen Flüchtlinge zu thun hat, welcher Art die Anſprüche der Gerechtigkeit an ihn in dem einen oder anderen Falle ſind, läßt ſich auch nicht im Entfernteſten ahnen, und ſo bleiben viele der Geſten trotz der großen Lebhaftigkeit derſelben unverſtändlich und unintereſſant. Die Malerei iſt ſolide, aber nicht glänzend, die Zeichnung korrekt, aber nicht lebendig. Beſonders fällt wegen ſeiner eigenthümlichen Steifheit ein großer Hund auf, der einen der Gensdarmen anbellt, und der, um naturwahr zu ſein, entweder ſehr viel ruhiger oder ſehr viel lebhafter ſein müßte.

Hubert Salentin hat einen „Sonntagmorgen im Schwarzwalde“ gemalt, ein Bild, welches an eine frühere Leiſtung anklingt und wieder die verſchiedenen Stimmungen der zur Andacht Zuſammenſtrömenden recht hübſch veranſchaulicht, auch ziemlich bildmäßig geworden iſt.

Der vor zwei Jahren mit großem Erfolge hier zum erſten Male aufgetretene Karl Böker hatte ein ſehr liebenswürdiges kleines Genrebild ausgeſtellt, das ich „Erſte Bekanntſchaft“ nennen möchte: ein kleines Mädchen, welches in einer Kunſtſammlung ſich ſehr neugierig und angelegentlich die Statue eines Amor anſieht. Der Gegenſtand iſt ſo ſchelmiſch und dabei ſo prätentionslos behandelt, zugleich auch maleriſch ſo hübſch ausgeführt, daß das kleine Bild mit Recht vom Publikum bevorzugt wird.

Karl Schleſinger hat wieder ein Bild in ſeiner bekannten Richtung gemalt, eine ziemlich weiträumige Landſchaft, in welcher ſich eine genrebildliche Staffage ſehr bedeutſam hervordrängt. Es iſt ein Heimgang aus der ländlichen Kirche durch Getreidefelder hin, reich an maleriſchen Schönheiten und von großem Geſchick in der Bewältigung der weit zerſtreuten Maſſen. — In ähnlicher Richtung, doch mit geringerer Vollendung bewegt ſich H. Pohle in ſeiner „Landſchaft mit Hochzeitszug“.

Die Bilder des verſtorbenen H. Leinweber erwähne ich, hauptſächlich weil es wahrſcheinlich die letzte Gelegenheit ſein wird, dem Künſtler für das, was er leiſtete, Anerkennung zu Theil werden zu laſſen. Sein „Erzähler aus dem Kriege“ und ſein Bildchen „Gute Pflege“ bewegen ſich in

Digitized by Google

jener durch den Krieg angeregten, oft kultivirten Gedankenreihe, aber mit einem nicht allzu häufig angetroffenen Geſchick und mit dem Beſtreben, in der Durchbildung des Einzelnen eine ernſte künſtleriſche Kraft zu bethätigen.

H. Oehmichen's „Reconvalescent", ein ſehr ſchwer leidender, junger Krieger, wird uns bei ſeinem erſten Gange in die Dorfkirche ſeiner Heimat vorgeführt. Das Bild erfreut durch ſeine geſunde Empfindung und die gute Charakteriſtik. Auch an ſpecifiſch maleriſchen Wirkungsmomenten iſt es nicht arm.

Auguſt Siegert, der von der vorigen Ausſtellung im beſten Andenken iſt, hat ſich diesmal nicht auf derſelben Höhe erhalten können. Sein Gemälde „Beim Goldſchmied" entbehrt gerade jener genialen letzten Vollendung, welche ſeinen „Liebesdienſt" hervorragend machte.

H. Ewers malte zwei Kinder, Knabe und Mädchen vor dem „Pfarrhauſe", die dem Herren Pfarrer ſeinen Decem bringen wollen, ein ſehr hübſches Bildchen. — H. Plathner hat in einer „Partie Damenbrett" einen glücklichen Griff gethan: das kleine Mädchen hat den Großpapa in die Enge getrieben, und während er über den kleinen Schlaukopf ſich im Herzensgrunde freuend ſchmählt, legt das Mädel ſich ſchelmiſch lachend auf ihrem Stuhle zurück. Das iſt reizend, friſch und anmuthig gemacht. — E. Strecker iſt von der Bildhauerei zur Malerei übergegangen und ſtellte einen „Renommiſten" aus, einen zweiten Diridaradatumdaridas, der in mächtigen Stulpenſtiefeln zwei, wie es ſcheint, nicht allzu leichtgläubigen, aber doch gern unterhaltenen Mädchen mit ſeinen Aufſchneidereien zuſetzt. Das Bild iſt im Ausdrucke der Geſtalten, aber auch im Tone gut; vortheilhaft aber würde es jedenfalls ſein, wenn eine gewiſſe Neigung zur Verſchwommenheit bekämpft würde.

Von den Berlinern abgeſehen, waren in der Genrekunſt als Schule am vollzähligſten die Weimaraner vertreten. Karl Guſſow, der auf der vorigen Ausſtellung durch ſeine Vielſeitigkeit intereſſirte, hatte diesmal nur ein „Nähendes Mädchen" ausgeſtellt, welches durch die eigenthümliche und ſehr geſchickt behandelte Beleuchtung und den munteren Ausdruck des Geſichtes anzieht. Das entſchiedene Lächeln des Kopfes, welches ganz frei von jeder Gezwungenheit und dem allmählich leicht in die Widerwärtigkeit umſchlagenden Eindrucke iſt, verdient ganz beſonders anerkennend hervorgehoben zu werden.

Otto Günther, der in dem Bilde eines Spielers, den ſeine Frau, nachdem er, wie es ſcheint, Alles verloren, aus der verhängnißvollen Kneipe abholt, den unkünſtleriſchen, moraliſirenden Tendenzen verfallen iſt, und der in der „luftigen Konverſation", d. h. in dem Geſpräche eines Dachdeckers und eines Mädchens, das aus einer Fenſterluke herausſieht, einen der beliebten, aber eigentlich nicht ſehr anerkennenswerthen gemalten Witze produzirt hat, muß mit großem Nachdrucke wegen der ganz vorzüglichen pſychologiſchen Schilderung in dem Bilde: „Der Auswanderin letzte Umſchau" genannt werden. In den leeren vier Wänden, in denen ſie ihr Leben zugebracht, ſitzt die alte Frau auf den letzten Kiſten und Kaſten und wirft einen trüben Blick auf die zurückgelaſſenen werthloſen Ueberbleibſel, die am Boden liegen. Ein kleines Mädchen mit einem Blumentöpfchen im Arme ſteht ſinnend, aber doch ohne eine Ahnung von den tieferen Empfindungen des Alters zu haben, neben ihr und ſchlingt den einen Arm um ihren Nacken. Ganz gleichgiltig, kindlich trotzig, ſitzt ein kleiner Bube auf der Ofenbank, während ſich die Hauskatze an ihm entlang drängt. Das Bild iſt nicht hervorragend, aber ausreichend gut gemalt, in der Charakteriſtik der Geſtalten und Stimmungen aber geradezu unübertrefflich und ſo ergreifend, wie ſelten etwas gemalt wird.

Wenn hier in pſychologiſchen Problemen ſo zu ſagen geſchwelgt iſt, ſo hat ein anderer ganz junger Künſtler der Schule, Max Liebermann, dagegen die äußerſte Freiheit von derartigen Vorurtheilen der alten idealiſtiſchen Richtung producirt in ſeinen „Gänſerupferinnen". Das Bild zeigt, daß der Künſtler auf dem Pfade Munkacſy's wandelt, und für das erſte größere Werk zeigt es eine höchſt anerkennenswerthe Fertigkeit in allen Richtungen der Technik. Es iſt von einer erſtaunlichen Lebenswahrheit in allen Figuren, von einer vorwurfsfreien Richtigkeit in allen Bewegungen, von einem glücklich abgewogenen Lichteffekte und von einer unbedingt harmoniſch zu nennenden Farbe, die freilich an dem Munkacſy'ſchen Beinſchwarz als Grundton krankt und daher nachgerade anfängt, manieriſtiſch aufzufallen, ehe ſelbſt der Urheber dieſer Richtung, Munkacſy ſelber, in dieſer Weiſe

allgemeinen Beifall erregt hat. Wenn man aber nun von diesem technischen Verdienste des Bildes absieht, bleibt allerdings — und das erklärt die grundsätzliche und fast entrüstete Ablehnung, welche das Bild in sämmtlichen Berliner Künstlerkreisen gefunden hat, — die absolute Leerheit zurück. Der Gegenstand, das Ausrupfen der Federn von lebendigen Gänsen, so sehr er auch der Wirklichkeit entnommen ist, hat an sich etwas Brutales, und in denjenigen Geschöpfen, welche sich mit dieser angenehmen Arbeit beschäftigen, ist so das absolute Ideal der Unschönheit, der Gewöhnlichkeit und der Stumpfheit verkörpert, daß einem fast vor der Gesellschaft grauen kann, so sehr man auch anerkennen muß, daß die einzelnen Typen mit großem Geschick beobachtet und dargestellt sind.

Franz Kops überrascht durch sehr erfreuliche Fortschritte. Die kleinen, unbedeutenden und in der Technik sehr mäßigen Bilder, die man bisher von ihm gesehen, hätten es kaum glaublich erscheinen lassen, daß die diesmalige Ausstellung ein ziemlich großes, figurenreiches, wohl komponirtes und gut gemaltes Genrestück: „Ein neuer Klosterschüler" von ihm aufzuweisen haben würde. Der junge Mensch, welcher da für die Klosterschule gewonnen ist, wird vor die Versammlung der geistlichen Herren geführt, denen er sehr befangen gegenübertritt, und die ihn mit den verschiedensten, sehr wohl aus dem Charakter, dem Alter, der Situation heraus motivirten Stimmungen betrachten.

Noch ist ein Gemälde von Berthold Woltze zu erwähnen, welches, um Mißverständnisse zu vermeiden, im Kataloge den Doppeltitel: „Der Meineid oder die Prozeßentscheidung" führt, dessen aber wirklich gar nicht bedurft hätte, da die Situation aus dem Bilde vollkommen klar wird. Damit scheint mir dem auch gut gemalten Bilde ein nicht unerhebliches Lob ertheilt zu sein.

Adolph Boehm's „Zwei Freunde", Mann und Hund, sprechen namentlich durch den tiefen und schönen Ton an.

Demnächst treten die Münchner recht bedeutend auf, wiewohl der Zahl nach nur wenige. Zwei Gierymski, Alexander und Max, sind hier vertreten; der erstere durch ein sehr gemüthliches, aber doch als Gemälde etwas wunderliches Bildchen: „Lectüre", — zwei Studiosen in ihrer Junggesellenwirthschaft des Abends bei der Lampe und der Tasse Thee der Lectüre befliſſen. Der Lichteffekt der künstlichen Beleuchtung, sowie das Arrangement, die Bewegungen der Figuren sind sehr lebenswahr und gut gemacht, aber als Bildgegenstand kann man sich doch nicht recht damit befreunden.

Bedeutender ist als Maler der zweite, der ein sehr düsteres, kaum erkennbares Bild unter dem Titel: „Unangenehme Ueberraschung", sodann ein hübsch komponirtes und leicht gezeichnetes, hoch elegantes Bild: „Ein Spazierritt im Walde", und endlich ein größeres: „Landstraße in Polen" ausgestellt hat. Namentlich dieses letztere zeigt ihn des Stimmungstones Meister. Es ist eine winterliche Abendlandschaft, der halb geschmolzene Schnee ruht auf den Dächern und auf dem Wege, und vor einer an der Heerstraße stehenden Wirthschaft rastet ein Postwagen und einige andere Gefährte.

Einige Verwandtschaft mit dem Bilde zeigt F. Quaglio's Poststation in Russisch-Polen; doch steht sie in malerischer Wirkung weit nach.

Ludwig von Hagn ist wie gewöhnlich durch eine Rococoscene: „Zur Jagd" — diesmal aber nur gut, nicht wie gewöhnlich hervorragend — vertreten.

Dagegen gehört zu den ausgezeichnetsten Spitzen der Ausstellung das, was Eduard Grützner, wohl mit Defregger der bedeutendste Schüler Piloty's, geliefert hat: drei Bildchen, zwischen denen es sehr schwer ist, eine Rangfolge der Vortrefflichkeit aufzustellen. Das eine „Im Klosterbräustübchen" zeigt eine Partie Kartenspiel zwischen einem Klosterbruder und einem Forstmanne, welcher Erstere in die Enge getrieben von einem anwesenden Gaste und dem Küfer berathen wird, während der Forstmann in unübertrefflicher Nonchalance der Haltung und fast als vibrirend dargestellter Bewegung der Hand, welche verdeckt auf dem Tische die demnächst auszuspielende Karte hält, sich seines unausbleiblichen Sieges in Voraus freut. Ebenso geschickt wie der Gegenstand ausgesucht ist, ebenso meisterhaft ist er sowohl in der Gestaltung der Charaktertypen, wie in der momentanen Bewegung der Körper und im Ausdruck der Gesichtszüge dargestellt, in jener unverbrüchlich richtigen und doch nie gekünstelten Zeichnung, die Grützner's Werken eigen ist, und in jener innerhalb der Pilotyschule fast einzig dastehenden sehr soliden Impastirung und jenem gesunden Kolorit, welches gegen die Verblasenheit der meisten Münchener auf das vortheilhafteste absticht.

Grützner's zweites Bild stellt die bekannte Scene aus den lustigen Weibern von Windsor dar,

wo der dicke Sir John in den Korb mit der ſchmutzigen Wäſche gepackt wird. Mit einem ausgelaſſenen, überaus glücklichen Humor und einem ſicheren Treffen jedes einzelnen Zuges iſt die Scene dargeſtellt und ebenſo meiſterlich gemalt wie erfunden. Falſtaff ſelber, der Page im Hintergrunde, die beiden Frauen, — Eins iſt immer ſchöner als das Andere, Eins greift in das Andere und ſtimmt mit dem Andern ſowohl in der Kompoſition wie in der Farbe.

Ein ganz originelles Bildchen endlich iſt das dritte: „Mephiſto hinter den Couliſſen". Ein Schauſpieler mit geiſtvoll feinen Zügen als Mephiſto ſchäkert hinter den Couliſſen nachläſſig auf einen Seſſel hingelehnt mit einer kleinen Balleteuſe, die halb verſchämt ob der Ehre die Augen niederſchlägt und in einer ſo niedlichen Weiſe die Verlegenheit in dem Spiele ihrer Finger dokumentirt, daß man nur wünſchen möchte, das Köpfchen ein klein wenig feiner und ſchöner zu haben, dann wäre das Bild eine exquiſite Perle. Namentlich die Malerei in dem rothen ſeidenen Gewande des Mephiſto, welches höchſt geſchickt mit einem auf dem Stuhle liegenden grünen Zeugſtücke kontraſtirt wird, iſt von der äußerſten Vollendung der Mache.

Ein intereſſanter Sprößling der Pilety-Schule iſt Joſeph Flüggen, und zwar als Vertreter einer Etappe auf der Bahn zum reinen ſenſitiven Farbenduſel, wie er uns mit allem Raffinement und mit dem kräftigſten haut-goût in Makart entgegentritt. Ich kenne einige unverſtändliche und unbegreifliche Farbenphantaſieen von Flüggen, und ſo hatte ſein Bild: „Der Wirthin Töchterlein" (die drei Burſche mit der Mutter an der Bahre des Mädchens) bei mir ein begreifliches Vorurtheil zu überwinden; aber es hat wirklich überwunden. Die Darſtellung iſt — wie der Gegenſtand — von einer weichlichen Romantik nicht freizuſprechen, aber die in der Bewegung gut gezeichneten und in der Maſſe — namentlich unter dem Geſichtspunkte des Farbengleichgewichtes — wirkſam gruppirten Figuren feſſeln doch nachgerade. Man muß auf unverblümte phraſenloſe Beſtimmtheit jeder Form und jedes Zuges keinen Anſpruch machen; aber in den allgemeinen Umriſſen und in der koloriſtiſchen Stimmung iſt viel wahre und warme Empfindung ausgeſprochen. Die Malerei nun gar zeigt beſonders in dem Timbre der Hauptfarbenflecke und in der Zuſammenarbeitung des Ganzen eine erſtaunliche Sicherheit und wirkungsvolle Feinheit. Das Bild iſt eine Elegie in Farben, ſehr klangreich, ſehr weich, ſehr unbeſtimmt, im Ganzen einſchmeichelnd, freundlich, innig. — Der Rahmen iſt — wie bei Makart gewöhnlich — höchſt geſchickt und geſchmackvoll in den Bereich der Wirkungsmittel mit hinein gezogen.

Aehnlich bei einem Bilde von Wilhelm Marc, „Decamerone", welches auch ſeines gefälligen Arrangements und der ſchönen Farbe wegen, nicht minder um ſeinen friſchen Zug rühmende Erwähnung verdient.

Als ein abſchreckendes Muſter von Farbenkrankheit, augenſcheinlich Vergiftung durch Munkaczy's vorerwähnten ſchwärzlichen Grundton, muß Rudolph Hirth's „Armenſpeiſung in einem Kloſter" notirt werden.

Ein paar gewandte humoriſtiſche Darſtellungen ohne ungeziemende Anſprüche geben W. Schaumann in ſeinem „Künſtlerneid", Scene in dem Stall einer mit einem Affentheater verbundenen Kunſtreitergeſellſchaft, Zank zwiſchen den vierbeinigen Künſtlern um einen Kranz, — und F. Schleſinger in ſeinem „Frugalen Mahl" und mehr noch in ſeiner „Barbierſtube", während Paul Martin ſich bei ſeinem „Glücklichen Fiſcher" ſo ſtark im Maßſtabe vergriffen hat, daß zumal bei ſeiner markloſen Behandlung von Wirkung kaum die Rede ſein kann: er ſtellt ein paar Jungen, die in einem Wäſſerchen krebſen, und von denen einer einen kleinen Fiſch ergriffen hat und triumphirend in die Höhe hält, in Lebensgröße dar!

Von München wenden wir uns nach Karlsruhe, von wo allerdings nur ein nennenswerthes Bild, aber auch eine Meiſterſchöpfung allererſter Größe hierher gekommen iſt: „Der Leichenzug vor dem Pantheon zu Rom", von Wilhelm Rieſſtahl. Ueber die Piazza della Rotonda bewegt ſich aus der Vorhalle des Pantheon im Hintergrunde der Zug der Mönche mit dem Sarge in der Mitte, während an der Häuſerreihe entlang und namentlich um die zur Linken ſich erhebende Acqua Vergine bunte Volksmengen gelagert ſind, die mit den verſchiedenſten Beſchäftigungen und nur zum Theil der Feierlichkeit ihre Aufmerkſamkeit zuwendend die Scene beleben. Dem Bilde iſt durch eine Beſchreibung nicht gerecht zu werden; ſo weit es geſchehen kann, iſt es an dieſer Stelle bereits in

Digitized by Google

einer Korrespondenz aus Karlsruhe geschehen, und so genügt es, hier zu sagen, daß die Zusammenstimmung der Töne, die Diskretion, mit welcher ohne Haschen nach gewaltiger und leichter Wirkung die Figurengruppen gegen den mächtig schweren, düster gehaltenen Hintergrund abgesetzt sind, und mit der selbst das auf der Fontaine ruhende Licht in ganz gedämpftem Glanze gehalten ist, von einer wunderbaren Meisterschaft und einer ganz gewaltig ergreifenden Wirkung ist. Die malerischen Motive und Schönheiten des Vorwurfes sind ohne alles gesuchte Wesen in der vollendetsten Weise ausgebeutet, und über das Ganze ein Stimmungston verbreitet, daß man dem Werke nur mit dem Prädikate großartig oder erhaben würdig beikommen kann. Es ist eine der außerordentlichsten Hervorbringungen der modernen Genrekunst und geht über Alles, was Riefstahl bisher gemalt hat, weit hinaus. Das will viel sagen, meine ich; und das soll es auch.

Von Riefstahl, der ja eigentlich zu den Berlinern gehört, wenden wir uns nunmehr den Berliner Künstlern zu. Unseren Genremalern fehlt es diesmal an ganz durchschlagenden Hervorbringungen ersten Ranges, wiewohl dieses Urtheil zum Theil darin begründet sein mag, daß wir von mancher Seite enorm verwöhnt sind. Das bedeutendste, wenigstens das in die Augen fallendste ist das ziemlich umfangreiche Gemälde Karl Becker's: „Albrecht Dürer in Venedig" unter seinen Kunstgenossen, die seine Arbeiten mustern, während der Wirth ihm Wein kredenzt. Mag man auch in diesem Bilde wieder etwas von konventioneller Behandlung, namentlich der Gewandmassen, finden und auch in manchen Köpfen, besonders in der weiblichen Figur zur Linken, eine tiefere Charakteristik vermissen, so ist doch das Werk in seltenem Grade mit den vortrefflichen Eigenschaften der Becker'schen Kunst ausgerüstet, mit einer gewissen Lebensfreudigkeit, die einen unmittelbar in die Scene selber versetzt. Mit sichtlicher Liebe ist der allerdings überaus anziehende, schöne Kopf des deutschen Meisters behandelt, und in den Farbenmomenten, welche die venetianische Tracht dem Künstler bei dieser Gelegenheit willig darbot, mit Meisterschaft geschwelgt. In der einfachen Weise, wie sich das Bild giebt, lediglich als Genrestück, ist es eine liebenswürdige und erfreuliche Hervorbringung und ein Zeugniß davon, auf welche Höhe die Technik Becker's selbst über das, womit er vor Jahren sich seinen Ruf begründete, hinaus sich entwickelt hat.

Neben diesem Bilde hat er noch eine Karnevalscene von zwei Figuren in Lebensgröße bis zum Knie ausgestellt, die namentlich der reizvollen weiblichen Figur wegen anziehend ist. Schwer hält es dagegen, sich mit einer Familiengruppe zu vertragen, augenscheinlich einer Gründerfamilie, in der man wenigstens von der flüchtigen Bekanntschaft, die diese Ausstellung ermöglicht, sich schwer heimisch fühlen kann; — womit der Geschicklichkeit des Meisters, die sich in allen Einzelheiten kundgiebt, in keiner Weise zu nahe getreten werden soll.

Paul Meyerheim hat eine sehr große, äußerst kühn und wirkungsvoll gemalte Speisesaaldekoration: „Nach der Jagd" ausgestellt, und außerdem zwei Oelbilder und drei Aquarelle, sämmtlich mehr oder weniger dem Thiergenre zugehörend. Namentlich interessiren die Aquarelle durch die Kraft ihrer Färbung und durch die Feinheit der psychologischen Beobachtung des Thierlebens. Das Löwenbild und die Tigerin mit Jungen sind im höchsten Maße meisterhaft; in dem Oelgemälde „Die Schafschur" soll der feine, geistreiche Humor nicht verkannt und in keiner Weise den malerischen Schönheiten zu nahe getreten werden, aber einen durchschlagenden Erfolg, wie frühere Bilder von Meyerheim, hat dieses nicht. Höher steht das von ihm „Buhkühken" genannte Bild, welches eine Frau mit einem Kindchen bei einer Kuh auf der Wiese darstellt und — etwa als passendes Pendant — an ein Bild erinnert, das vor vier Jahren von ihm gesehen wurde: „Die kleinen Savoyarden auf der Weide".

Sehr hübsch in seinem elegantesten Genre ist diesmal wieder Fritz Kraus mit zwei Bildern vertreten. Das elegante Impromptu: „Im Boudoir" schildert eine Dame, welche bei der Toilette begriffen, in der Eile noch einen kleinen Schaden reparirt, und ist von der größten Schönheit in der eleganten Vortragsweise und in dem duftigen Tone. — Sein größeres Bild: „Die Wochenstube" kommt leider deswegen nicht zur rechten Geltung, weil es zum großen Theil eingeschlagen ist und daher als Ganzes nicht recht beurtheilt werden kann. Diese sehr eleganten, doch etwas wenig naturwahren Darstellungen solcher Scenen scheinen mir indessen keine sehr empfehlenswerthen Gegenstände zu sein; sie führen zu einer Tonart, welche, bis zu einem gewissen Grade fortgesetzt, zu Bildern

führt, wie das von Fritz Paulſen: „Der Beſuch in der Kinderſtube“, welches man geradezu als ein abſchreckendes Specimen unſerer modernen Kultur bezeichnen kann, und das ich benennen möchte: „Wie man in gewiſſen Kreiſen Mutter ſpielt“. Dieſe unnatürlichen, gekünſtelten, nichts weniger als zu billigenden Verhältniſſe, unter welchen die Kindererziehung, Kinderpflege u. ſ. w. bei unſeren geſellſchaftlichen Verhältniſſen in den vornehmeren Kreiſen vor ſich geht, ſind doch zu wenig ſchön und zu wenig empfehlenswerth, um aus ihnen noch expreſſe Bildſtoffe zu machen. Man ſieht die Dame in dem feinen weißen Negligéekleidchen, mit der höchſt kleidſamen weißen Coiffüre ſchon im Geiſte zum Abend als die ausgeſucht feinſte Balldame ſich entpuppen, die alsdann die Pflege ihres Kindes in der Wiege der Amme oder Kinderfrau getroſt überläßt, nachdem ſie den Tag über die Cour der bekannten Damen gnädigſt und mit großer Huld in Empfang genommen hat. —

Es iſt merkwürdig, welcher Verſchiedenartigkeit und welcher verſchiedenen Auffaſſung doch dieſelben Gegenſtände fähig ſind. Guſtav Richter als Maler egyptiſcher Gegenſtände und Alma Tadema, und zwiſchen beiden noch die Auffaſſung von Wilhelm Gentz, wieder eigenthümlich, wieder wahr, wieder künſtleriſch, wieder meiſterhaft. Er hat drei Bilder auf der Ausſtellung; „Ein Todtenfeſt bei Kairo“ — „Eine Dorfſchule in Oberägypten“ — und „Eine Schlangenbeſchwörer-Vorſtellung“. Alle drei ſtehen auf der Höhe ſeiner derartigen Darſtellungen, das Vollendetſte aber im Licht, in der Kompoſition, in der Charakteriſirung der einzelnen Geſtalten, in der Färbung iſt die „Dorfſchule“, im Beſitze des Herrn John Meyer in Dresden. Am wenigſten als Kompoſition zur Einheitlichkeit hindurchgeführt iſt das „Todtenfeſt“, das dagegen ungemein reich an intereſſanten Einzelheiten iſt.

Entführt Gentz uns weit im Raume, ſo veranlaßt uns Auguſt von Heyden, uns in der Zeit weit zurückzuverſetzen. „Glückliche Zeit“ nennt er ein ſehr liebenswürdiges Bildchen, welches ein junges Paar in höchſt vertraulichem Geſpräche darſtellt, während zwei junge Mädchen es belauſchen. Heyden hat das in hohem Maße, was den Nachfolgern Munkaczy's fehlt, — das feine Schönheitsgefühl und den Sinn für Zartheit, Anmuth und tiefe Empfindung. Alles das zeigt auch dieſes Bild, welches von einer außerordentlich ſchönen, klaren und doch geſättigten und überaus harmoniſcher Färbung iſt. Das Koſtüm, das bei einer derartigen Darſtellung ja gleichgiltig iſt, da dieſe „glückliche Zeit“ zu allen Zeiten geweſen iſt, konnte nach ganz freier Wahl nur unter dem Geſichtspunkte der maleriſchen Erſcheinung beſtimmt werden, und ſo hat Heyden ſeine Scene in das Koſtüm des zur Neige gehenden 15. Jahrhunderts gehüllt. Eine gewiſſe Süßlichkeit und Unreife in dem jungen Manne bringt das Bild um einen Theil ſeiner ſonſt gewiß durchſchlagenden Wirkung. — Ein zweites Bild von ihm „Der Angler“ iſt eine Phantaſie auf märchenhafter Grundlage, zart und ſinnig, aber noch nicht zu der künſtleriſchen Einheit und Abrundung gefördert, die nothwendig wäre, um den für das Publikum jedenfalls etwas fremdartigen Stoff eingehend zu machen.

Ich glaube, ich habe früher ſchon Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweiſen, daß Otto Brauſewetter eine eigenthümliche Vorliebe für Düſteres und Unheimliches hat, zugleich aber weiß er ſolchen Stoffen die maleriſche Seite abzugewinnen und dieſer vollauf gerecht zu werden. Auch diesmal bewegt er ſich wieder in einem ähnlichen Kreiſe; er nennt ſein Bild: „Nach langer Trennung“. In einem etwas verwilderten Rococoparke, in deſſen Hintergrunde ein feſtlich erleuchtetes Schloß ſichtbar iſt, ruht eine junge Dame, welche durch die im Mittelgrunde ſichtbare weibliche Perſon bei ihrem Abenteuer unterſtützt worden zu ſein ſcheint, in leidenſchaftlicher Hingebung in den Armen eines jungen Mannes im Reiſeanzuge, und man erhält das Gefühl, daß in dieſer Bewegung etwas Gefahrdrohendes für Gegenwart oder Zukunft iſt. In manchen Einzelheiten möchte man vielleicht eine größere Durchführung wünſchen, ohne ſich zu verhehlen, daß das möglicherweiſe den Zauber der Stimmung, der im eminenten Grade erreicht iſt, beeinträchtigen könnte.

Adalbert Begas hat ebenſo, wie der gleich mit ihm zu nennende Guſtav Müller aus Koburg (in Rom), ſein Beſtes in der Studie einer weiblichen Figur geleiſtet; er nennt ſie „Das Volkslied“, wohl in Fortführung einer Gedankenreihe, deren erſtes Glied in dem vor einigen Jahren gemalten Bilde „Das deutſche Lied“ anzutreffen iſt. Mir ſcheint, daß etwas von der geſunden Sinnlichkeit jenes Bildes hier vermißt wird; das „Volkslied“ iſt kein Aſchenbrödel, es iſt nicht ärmlich und mitleidsbedürftig, es iſt ſchlicht, aber tief und reich, und wenn man den Namen des Bildes gelten laſſen

will, iſt man berechtigt, den Mangel dieſer Charakteriſtik zu beklagen. Davon aber abgeſehen, iſt das Bild höchſt reizvoll, der Kopf ſinnig und anmuthig, die Haltung ausdrucksvoll und natürlich, die Anordnung geſchmackvoll und ungeſucht.

Das „Mädchen aus Procida" von Guſtav Müller beanſprucht dagegen nichts, als eine ſchöne und eine maleriſche Erſcheinung zu ſein, und iſt beides im höchſten Maße, denn koloriſtiſch iſt das Bild ſo fein und ſo geiſtreich, wie weniges Andere. Die einfachſten Kleinigkeiten ſind von der bedeutſamſten Wirkung und entziehen ſich doch der Wahrnehmung als wirkende, mit großer Bewußtheit geſchaffene Urſachen; man wird ſich nicht der Mittel, ſondern nur der Wirkung ſelber bewußt, und es entſteht ein unſagbarer, undefinirbarer Reiz, welcher nur noch dadurch übertroffen werden könnte, daß es dem Künſtler gelungen wäre, der Geſtalt etwas geiſtiges Leben einzuhauchen. Es iſt wie bei einem Bilde vor zwei Jahren, welches ein Portrait ſein ſollte, und wie das Abbild eines gemalten Gegenſtandes ausſah.

Mehr lebendigen Ausdruck verräth ſein zweites Bild, welches „Erinnerungen der Villa Borgheſe" benannt iſt. Ein noch ſehr jugendlicher Geiſtlicher in ſcharlachrothem Ornate, von großer Feinheit, ſelbſt Schönheit des Kopfes und der Hände, ſitzt im Park auf einer Steinbank; er hat Liguori's theologia moralis ſtudirt, aber das Buch iſt ihm entfallen und liegt zu ſeinen Füßen; ſein Blick aber und ſeine Gedanken folgen in leicht zu deutendem Sinne einem glücklichen jungen Paare, welches in zärtlicher Umarmung ſich unter dem ſchönen Himmel ergeht. Schade, daß der Künſtler ein paar ſo abſcheulich indifferente und folglich unintereſſante Mode-paſſe-partouts in dem liebenden Pärchen vorgeführt hat. Denn in allem Uebrigen iſt das Gemälde von großem Reiz und anmuthiger, tief erfaßter und erfaſſender Stimmung; und wie leicht hätte gerade Italien anziehendere Menſchen zu dieſem künſtleriſchen Zwecke dargeboten!

Das Mädchen aus Procida erinnert mich an ein Blumenmädchen aus Trieſt, von J. Portaels in Brüſſel, welches ihm der Idee und der Abſicht nach ſehr verwandt iſt, auch in lichter und etwas kühler Haltung nicht übel gemalt iſt und ein hübſches Köpfchen mit ſchelmiſchem und verlockendem Ausdrucke hat, aber ſich mit Müller's Gemälde nicht meſſen kann. Portaels hat daneben noch zwei Bilder, gleichfalls lebensgroße weibliche Kniefiguren ausgeſtellt, die er als „Die Emigrantin" (ſie ſitzt auf dem Deck eines Seeſchiffes) und „Die Eiferſüchtige" (ſie lüftet leiſe eine Gardine, hinter der es in die freie Luft zu gehen ſcheint,) bezeichnet, in denen ich aber beim beſten Willen — bei der auffälligen Benutzung deſſelben Modelles und der ſchlagenden Wahrheit des Geſichtsausdruckes — nichts Anderes zu ſehen im Stande bin, als eine Apotheoſe der Seekrankheit in Lebensgröße und die Verherrlichung der Wiedergeneſung beim Betreten des feſten Bodens. Möglich, daß andere ſich williger haben durch die Intentionen des Künſtlers leiten laſſen; um ſo beſſer für ihn. Mir war es leider nicht möglich.

Die italieniſchen Vorwürfe des Müller'ſchen Bildes führen auf die Betrachtung der Aquarelle von Ludwig Paſſini und ſo nach einer kleinen Abſchweifung zu den Berlinern zurück. Der Künſtler hat uns ſo unglaublich verwöhnt, daß man dreiſt ſagen kann, er hat uns diesmal enttäuſcht und doch Außerordentliches geleiſtet. So packend, ſo hinreißend wie ſeine früheren Sachen iſt der „Vorleſer in Chioggia" nicht, und doch, welche Fülle der ausgeſuchteſten und wahrſten Charakterköpfe in faſt unüberſehbarer Menge! Und wieder jene enorme Meiſterſchaft in der Behandlung des leichten Materials und jene faſt für unmöglich gehaltene Wirkung der einfachen Aquarellfarben! Vielleicht mangelt dieſem Bilde — gegenüber den früheren — eine gewiſſe Ruhe in der Färbung, eine dunkle Tonmaſſe, auf deren Baſis ſich die Harmonie der helleren Töne zuſammenfaßte. Ganz auf der Höhe früherer Bilder dagegen iſt jene „Chioggiotin", welche in Andacht ein in der Mauer angebrachtes Marienbild küßt.

Von hier muß ein etwas gewaltſamer Sprung in den kraſſen Realismus des Gegenſtandes und der Behandlung gemacht werden, um zu den Bildern von Lüben und Skarbina zu gelangen. Adolph Lüben hat ſich ſchon auf früheren Ausſtellungen durch gemalte Humoresken einen Namen gemacht und ſeine eigenthümliche Begabung für dergleichen Darſtellungen diesmal wieder auf das Glücklichſte bewährt. Er hat vor Allem ein Bild unter dem Namen: „Entwiſcht" ausgeſtellt, einen Gefängnißwärter, welcher mit der Nahrung des Inhaftirten in die Zelle getreten iſt und verblüfft,

verſteinert, mit dem Arm in der Seite und offnem Munde ſtehen geblieben iſt, da er wahrnimmt, daß der Gefangene aus dem erbrochenen Fenſter entſchlüpft iſt. Das iſt kein Gefangenenwärter, der dort einen Schreck bekommt, ſondern das iſt der ganze Gefangenenwärterſtand, wie er über die Inſubordination und die Frechheit eines Gefangenen entſetzt iſt, der auf eigenmächtige Weiſe ſeine Freiheit wiederzugewinnen verſucht. Ebenſo komiſch, aber maleriſch nicht ganz ſo geglückt, iſt ein zweites Bild: „Die verunglückte Medizin“, wo ein Bauer, ſich von der Bierbank erhebend, plötzlich inne wird, daß er die in der Hintertaſche ſeines Rockes aufbewahrte Medicinflaſche zerbrochen hat und nun den doppelten Schaden des vergeudeten Stoffes und des befleckten Rockes mit dummem Entſetzen gewahr wird und unterſucht. Wunderbar komiſch geht der dabeiſitzende Hund in die Humoriſtik der Situation und der Stimmung ein. (Vergl. die Abbildung S. 114).

(Schluß folgt.)

Kunſtgeſchichtliche Miscellen aus deutſchen Hiſtorikern.

I.

Bei meinen Forſchungen über die deutſchen Hiſtoriker des ſechzehnten Jahrhunderts fand ich in deren Werken öfters auch kunſtgeſchichtliche Notizen. Da jene alten Geſchichtsſchreiber faſt nur den Fachgenoſſen bekannt und durchaus nicht hinreichend ausgenutzt ſind, ſo glaube ich nichts Ueberflüſſiges zu thun, wenn ich das die Kunſtgeſchichte Betreffende, von dem Einiges wohl hie und da in neueren Werken citirt iſt, ab und zu in dieſer Zeitſchrift mittheile.

Um 1505 erſchien als erſter Verſuch einer deutſchen Geſchichte das Werk des Schlettſtädter Jakob Wimpfeling*) bei Johann Prüß in Straßburg. Es iſt entſchieden ein epochemachendes Werk. Nicht wegen der hiſtoriſchen Kritik oder Beweisführung, die mitunter ſehr ſchwach iſt, und wohl auch nicht wegen der häufig überſchwenglichen patriotiſchen Tendenz, ſondern deßhalb, weil ſeine Auffaſſung einen tiefen Bruch mit der mittelalterlichen Weltanſchauung anbahnt. Denn während das Mittelalter neben den Weltgeſchichten nur Provinzial- und Ortshiſtorien kannte, iſt hier das erſte Mal eine Geſchichte der Deutſchen gegeben, die es unternimmt, auf die Tüchtigkeit des deutſchen Volkes in Vergangenheit und Gegenwart hinzuweiſen und die Einheit und Kraft der Nation durch die hiſtoriſche Erkenntniß ihrer Entwickelung zu befeſtigen. Bei der Aufzählung der großen Leiſtungen unſeres Volkes gedenkt Wimpfeling auch der Kunſt, der Architektur ſowohl wie der Malerei und Plaſtik. In der Architektur, ſagt er, ſind die Deutſchen die hervorragendſten; ſchon Enea Silvio hat ſie, wenn auch nicht anempfohlen, ſo doch angeſtaunt. „Nach meinem Dafürhalten, ſchreibt Enea, ſind die Deutſchen bewunderungswürdige Mathematiker, in der Architektur übertreffen ſie alle Völker.“ So urtheilte der Italiener über die Deutſchen und ſagte damit die Wahrheit. Denn dies beweiſen, um von den vielen in ganz Deutſchland herrlich errichteten Bauwerken zu ſchweigen, Kirche und Thurm von Straßburg zu Genüge. Ich möchte behaupten, daß es in der ganzen Welt nichts Koſtbareres und Ausgezeichneteres giebt, als dieſes Gebäude. Wer kann den Straßburger Thurm, der mit ſeinen Statuen, ſeinen Bildern und mannigfachen Dingen alle Gebäude Europa's leicht übertrifft, deſſen Höhe über 515 Fuß beträgt, nicht bewundern oder loben? Ein Wunder iſt es, daß man eine ſolche Maſſe in ſolche Höhe erheben konnte. Wenn jene von berühmten Geſchichtsſchreibern gelobten Künſtler wieder lebendig würden: die Skopas, Phidias, Kteſiphon (?), Archimedes — ſie würden es öffentlich bekennen, daß ſie in der Architektur von unſeren Landsleuten in Wahrheit beſiegt worden ſeien. Ja, ſie würden den Straßburger Münſter dem Dianatempel zu Epheſus, den ägyptiſchen Pyramiden und alledem, was zu den ſieben Wundern gezählt wurde, weit vorziehen (cap. 67). Die Erfahrung lehrt, daß unſere Landsleute aber auch die vorzüglichſten Maler unter Allen ſind. Die Bilder des Iſrael

*) Epithoma rerum Germanicarum usque ad nostra tempora. Vgl. darüber: meine „Nationale Geſchichtsbeſchreibung im 16. Jahrhunderte“ in v. Sybel's Hiſtoriſcher Zeitſchrift von 1871, 1. Heft.

Aleman*) werden in ganz Europa begehrt und von den Malern auf's höchste geschätzt. Was soll ich von Martin Schon**) aus Colmar sagen, der in dieser Kunst so ausgezeichnet war, daß seine Gemälde nach Italien, nach Spanien, Frankreich, England und anderen Theilen der Erde ausgeführt wurden? In Colmar in der Martinskirche und in der des h. Franziscus befinden sich Bilder desselben, zu denen von allen Seiten die Maler herbeiströmen, um sie zu kopiren. Wenn man guten Künstlern und Malern Glauben schenken darf, so giebt es nichts Zierlicheres und Lieblicheres, als diese Muster. Schön's Schüler, Albertus Türer, auch ein Deutscher, ist zu unserer Zeit der Ausgezeichnetste und malt zu Nürnberg vollkommene Bilder, die von den Kaufleuten nach Italien verführt werden. Auch dort werden sie von den bewährtesten Malern nicht minder geschätzt, als die Bilder des Parrhasios und Apelles. Johannes Hirt aus Straßburg ist ebenfalls nicht zu übersehen. So lange er lebte, war er bei allen Malern in hohen Ehren, seine Kunst aber zeigen die so sehr berühmten und ansehnlichen Bilder in seiner Geburtsstadt Straßburg und an anderen Orten. In der Plastik sind die Deutschen vortrefflich, dies beweisen die thönernen Vasen und verschiedene Gattungen irdener Geschirre. Auch hier giebt es Geräthschaften, die selbst der Athener Corebus, der Erfinder der Töpferkunst, bewundern und beloben könnte (cap. 68).

Ueber Martin Schön giebt uns auch ein anderer Elsässer Nachricht, nämlich Beatus Rhenanus (geboren 1485), der Freund Wimpfeling's und wie dieser aus Schlettstadt. Rhenan ist freilich unendlich bedeutender, er ist geradezu einer der ausgezeichnetsten Geschichtsforscher, den nicht bloß das Elsaß, sondern Deutschland im sechzehnten Jahrhunderte hervorgebracht. Dieser Mann, der in seinem Hauptwerke, der um 1531 zu Basel (bei Froben) unter dem Titel: Rerum Germanicarum Libri Tres erschienenen ersten kritischen deutschen Geschichte seinen lebhaften Sinn für Kulturhistorisches zeigt, liefert über Schön (S. 147) folgende Notiz: „(Colmar) hatte auch seinen Apelles, jenen Martinus, der wegen seiner beispiellosen Malerkunst den Beinamen Schön (Bellus) verdiente und dessen zwei Brüder Paulus und Georg vorzügliche Goldschmiede." Um 1530 befand sich Rhenanus bei seinem Freunde, dem bekannten Patrizier Konrad Peutinger***) zu Augsburg auf Besuch. Durch Ph. Puchaimer, den Arzt des Bischofs von Mainz und Marcus Wirsung wurde Rhenan damals auch bei Fugger eingeführt. Voll Bewunderung beschrieb er nun in seiner plastischen Weise (S. 192) ihre Häuser. Seine Schilderung versetzt uns mitten in das damalige Augsburg. Da steht es vor uns, das glanzvolle Haus Anton Fugger's, meist gewölbt und auf Marmor-Säulen ruhend, deren Bindebalken (epistilia) nach antiken Mustern geformt sind. Aber auch das Innere entspricht dem äußeren Glanze, geräumige und geschmückte Zimmer mit schönen Heizvorrichtungen †) und Galerien zeigen sich dem Besucher, vor Allem aber fesselt die prächtige Herrenstube mit ihren vergoldeten Decken, wie die große Eleganz des Schlafzimmers seinen Blick. Die Kapelle des h. Sebastian fällt durch die aus kostbarem Stoff kunstvoll gearbeiteten Bänke auf. Ueberall eine Fülle von ausgezeichneten Gemälden; trotzalledem aber keine Ueberladung, überall bürgerliche Sauberkeit.

Freilich mehr Sehenswerthes bietet das Haus Raimund Fugger's. Von ihm schweift der

*) Unter dem Namen dieses Israel des Deutschen ist wohl der früher „Israel von Meckenen" genannte Meister der Lyversberg'schen Passion zu suchen.

**) Natürlich Niemand Anderer als M. Schön oder Schongauer.

***) Vergl. Theodor Herberger, Konr. Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I. Augsburg 1851, und neuerdings W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance, S. 24. Die ersten Nachweise über die archäologischen Studien und Sammlungen des 16. Jahrhunderts in Deutschland gab K. B. Stark in seiner Recension von O. Müller's Handbuch, 3. Aufl., in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft, 1852, zu § 36, 1, 2.

†) Das hier gebrauchte Wort hypocaustum bezeichnet eigentlich einen gewölbten Ort, der unterwärts durch einen Heerd geheizt wird, besonders in Bädern vorkommend (vgl. Vitruv, V, 10); aber es ist auch ein unter einem Gemach angebrachter Ofen (Ulpian), oder auch eine sog. Meißner'sche Heizung, denn bei Vitruv wird hypocaustum auch für einen Ofen gebraucht, aus dem durch Röhren, die unter dem Boden, auch wohl in den Wänden herum liefen, die Wärme in ein oberhalb gelegenes Zimmer gebracht wurde. Erasmus von Rotterdam hatte eine große Antipathie gegen die hypocausta; vgl. Veith-Lotter, de vita C. Peutinger. S. 199.

Blick des Besuchers in schöne Gärten, in welchen exotische Pflanzen, aus Italien hierhergebracht, Lauben und Brunnen mit ehernen Statuen auffallen. Dies, wie das Bad, die Gartenzieraten, kurz das Ganze machte auf Rhenanus einen großen Eindruck; er findet diese Gärten noch bei weitem schöner als die Gärten des Königs von Frankreich, die er in Tours und Blois gesehen. Auch im Hause Raimund's finden sich sehenswerthe Wärmstuben, geräumige Höfe, geschmückte Schlafzimmer, was aber vor allem interessant ist: reiche Kunstsammlungen. Da waren ausgezeichnete Gemälde zu sehen, die Fugger aus Italien hatte kommen lassen, viel Bilder auch von der Hand Lucas Kronburger's glücklich ausgeführt. Doch gehen wir in den oberen Speisesaal! Zahlreich sind hier die Denkmale des Alterthums; „in Italien selbst, meint Rhenanus etwas naiv, wird es wohl kaum einen geben, bei dem so viele Kunstgegenstände an einem Orte gefunden werden können. Denn da gab es eherne Gußwerke, z. B. Jupiter mit dem Blitze, Mercurius mit seinem Reisehut und dem Geldbeutel, Neptun mit dem Dreizack, Pallas mit der Aegis. Viele Gegenstände waren freilich des Alters wegen kaum mehr zu kennen. Von Steinbildern war nur eins vorhanden, die Circe darstellend, wie sie nackt daliegt, auf den rechten Arm gestützt; am Rande des Marmorbildes waren viele Thiere angebracht, man sah, wie Circe mit ihrer Zauberruthe einen Mann in ein Thier wandelte. Doch man sah von dem Manne nur die Hälfte. In einem anderen Schreine waren nur steinerne Statuen: Die Diana mit Mond und Köcher, Apoll, Minerva, Venus mit Cupido, und ein Stier, der ein nacktes Mädchen trägt, das mit ausgebreiteten Armen um Hülfe fleht, und der Gott selbst: „obscoenum illum deum pudenda sui parte prorsus impudentem, cui astabant effigies mulierum plenos phallis calathos gestantium." Rhenanus wundert sich, daß alle diese Dinge so viele Jahrhunderte hindurch so unversehrt bewahrt wurden, er besieht die fast unzählbaren Fragmente von Statuen; das Haupt des Gottes Somnus mit seinen geschlossenen Augen und dem Mohnkranze gefällt ihm besonders gut. An einigen Figuren, deren Köpfe er mit Weinreben und Trauben bekränzt sah, erkennt er sofort das Bacchische; die kolossale Körpergröße einiger Gestalten fällt ihm auf. Im Gespräche erfährt Rhenan, daß diese Denkmale des Alterthums beinahe aus der ganzen Welt zusammengebracht worden seien, hauptsächlich aber aus Griechenland und Sicilien, denn Raimund Fugger scheute keine Kosten aus Liebe zum Alterthume.

Was Rhenanus von Fugger erzählt, läßt sich auch von Konrad Peutinger in Augsburg sagen, der wohl den Sammeleifer Fugger's angespornt haben mag. Denn auch Peutinger, in Deutschland der erste Herausgeber römischer Inschriften (um 1505), besaß bekanntlich werthvolle archäologische Sammlungen.

Noch einmal findet sich bei Beatus Rhenanus eine Aeußerung über Kunst und Künstler, und zwar an einer Stelle, an der man derartiges kaum suchen würde, in den 1526 zu Basel bei Froben erschienenen Emendationen zu des Plinius Naturalis Historia, S. 29. Als er nämlich von alten Malern gesprochen, fügt er die Bemerkung hinzu: Solche giebt es heutzutage auch bei den Deutschen; unter die berühmtesten gehören Albert Dürer in Nürnberg, Johannes Baldung in Straßburg, Lucas Cranach (Cronachius) in Sachsen, Johannes Holbein — in Augsburg geboren, aber schon lange Bürger von Basel — der unsern Erasmus im vergangenen Jahre zweimal auf's treffendste (felicissime) malte, Bilder die später nach England geschickt wurden. Wenn bei unseren Landsleuten ein gleiche Werthschätzung der Malerei sein würde, wie einst bei den Griechen und Römern, so zweifle ich nicht, daß sie in Hoffnung auf Lob und Vortheil durch eifrige Uebung zur Vollkommenheit der Kunstleistung leicht gelangen könnten. Denn sehr wahr ist der Ausspruch: Die Ehre nährt die Künste.

Wien. **A. Horawitz.**

Die Sammlung des Sir Richard Wallace
im
Bethnal Green Muſeum zu London.

I.

Die Kunſtchronik von England hat im Jahre 1872 zwei bedeutſame Ereigniſſe auf dem Gebiete der bildenden Künſte zu verzeichnen: die Errichtung des Denkmals für den verſtorbenen Prinz-Gemahl Albert, und die Eröffnung des Bethnal Green Muſeums mit der koſtbaren Richard-Wallace-Galerie. Wir behalten uns vor, den Leſern ſpäter eine Skizze und Beſchreibung des intereſſanten Denkmals im Hyrepark vorzuführen und wollen heute in erſter Reihe über das neue Muſeum und den äußerſt werthvollen Zuwachs berichten, welchen Londons Kunſtbeſitz durch die erwähnte Galerie erhalten hat.

Ueber die Gründung und den Zweck des Bethnal Green Muſeums nur wenige Worte. Als zur geeigneten Verwendung des Gelcüberſchuſſes aus der Weltausſtellung im Jahre 1851 und zahlreicher zurückgebliebener, von den Ausſtellern nicht reclamirter Gegenſtände die Gründung eines Induſtrie-Muſeums beſchloſſen wurde, aus welchem ſich ſpäter das South Kenſington Muſeum geſtaltete, wurde im Jahre 1855 ein großes proviſoriſches Gebäude aus Eiſen und Holz errichtet, um die angeſammelten Kunſt- und Induſtriegegenſtände bis zur Errichtung eines definitiven Baues aufzunehmen; nach Vollendung des letzteren beſchloß man, das Eiſen- und Holzgebäude in drei Theile zu theilen und den nördlichen, ſüdlichen und öſtlichen Diſtrikten von London zur Errichtung von permanenten Diſtrikts-Muſeen für eine mäßige Summe anzutragen. Nur eine Offerte langte auf den betreffenden Aufruf ein und zwar von einem Komité, welches ſich im Oſt-Ende, dem bisher am meiſten vernachläſſigten und von nahezu einer Million von Arbeitern bewohnten

Digitized by Google

Theile von London gebildet und einen zur Errichtung des Museums geeigneten Platz in Bethnal Green erworben hatte. In Folge des geringen Wetteifers von Seiten der anderen Distrikte beschloß das Kunst- und Wissenschafts-Departement des Unterrichts-Rathes, zu dessen Wirkungskreis die Verwaltung der Museen gehört, das ganze Eisengerüst Bethnal Green zur Verfügung zu stellen, und es wurde dort vermittelst desselben und durch Ersetzung der früheren Holzfüllung durch Ziegelwände ein solides, geräumiges und architektonisch sich leidlich präsentirendes Gebäude errichtet, welches, außer reichlichem Raum im Erdgeschoß und in den Galerieen für Ausstellungszwecke, noch Administrations-, Schul-, Bibliothek- und Restaurations-Lokalitäten besitzt. Das solchergestalt geschaffene Bethnal Green Museum steht unter Oberaufsicht des South Kensington Museums, wird in der Regel von dem Ueberflusse des letzteren mit Ausstellungsgegenständen versorgt werden und somit eine Zweiganstalt jenes großartigen Institutes bilden.

Um nun dem neugegründeten Museum gleich mit dem Beginne seiner Wirksamkeit eine Beachtung in weitesten Kreisen, einen Ruf über London hinaus zu verschaffen, war das Kunst- und Wissenschafts-Departement bemüht, außer den von der Mutteranstalt für das erste Jahr zur Verfügung zu stellenden Collektionen eine Ausstellung von außergewöhnlichem Interesse zu veranstalten. Es gelang dem Lord-Präsidenten des Unterrichts-Rathes, Earl Granville, den Baronet Richard Wallace zur leihweisen Ueberlassung der vor kurzem sein Eigenthum gewordenen reichen Kunstsammlung zu bewegen, und letzterer gab nicht nur seine Zustimmung dazu, daß seine Sammlung ein volles Jahr hindurch in Bethnal Green ausgestellt bleibe, sondern ließ den größten Theil seiner Gemälde und Kunstgegenstände zu diesem Zwecke auf eigene Kosten von Paris nach London kommen. Ende Juni 1872 wurde das Museum in feierlicher Weise in Anwesenheit des Prinzen und der Prinzessin von Wales eröffnet, und seitdem bildet dasselbe fortwährend einen mächtigen Anziehungspunkt für Einheimische und Fremde, so daß Ende Dezember 1872 die Zählmaschine schon über eine Million Besucher zeigte.

Die Wallace-Galerie, welcher dieser Erfolg allein zu verdanken ist, ist aber auch im höchsten Grade geeignet, die Aufmerksamkeit des gebildeten Publikums von Nah und Fern auf sich zu ziehen. Diese kostbare und exquisite Sammlung wurde in einem Zeitraume von mehr als dreißig Jahren von dem kunstsinnigen Marquis von Hertford zum größten Theil in Frankreich gesammelt und ging nach dem Tode desselben im Jahre 1871 an den jetzigen Besitzer, den Universal-Erben des Marquis, Sir Richard Wallace Baronet, über. Die Gemälde und Kunstgegenstände waren bis jetzt auf den Schlössern und Besitzungen des Marquis zerstreut und deren Anzahl und hoher Werth daher nur Wenigen bekannt; England bekam nur einmal eine größere Anzahl der Gemälde zu sehen und zwar bei Gelegenheit der Manchester-Ausstellung im Jahre 1857, zu welcher der Marquis 44 seiner Bilder — allerdings die Perlen der Sammlung — sendete.*) Nun, da diese Kunstschätze zum ersten Male vereinigt sind (bis auf eine geringe Anzahl von Bildern und Gegenständen,

*) Waagen schreibt in seinen „Kunstschätzen Englands" über die Sammlung des Marquis of Hertford Folgendes: „Dieß ist unzweifelhaft die bedeutendste aller Kollektionen, welche seit meinem ersten Besuche in England im Jahre 1835 geschaffen wurde; eine Serie von Meisterwerken der größten Maler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, welche früher die Kollektionen des Mr. Wells, des Marquis Aguado, des Cardinal Fesch, des Herzog von Buckingham, des Mr. Hope, des Grafen Morny, des Königs von Holland, des Lord Ashburnham, Mr. Saceghem of Ghent ꝛc. ꝛc. zierten, wurde zu Preisen angekauft, welche selten von einem Staate, noch seltener von Privaten für Kunstwerke gespendet werden." Der Wunsch, diese Sammlung zu sehen, war eines der Hauptmotive für Waagen, London wieder zu besuchen; es glückte ihm erst im Jahre 1857, eine größere Anzahl der Bilder des Marquis zu sehen, und er beschreibt circa 70 derselben. Seitdem hat aber die Sammlung durch das Hinzukommen in Frankreich gesammelter Werke und durch namhafte Ankäufe bei den letzten großen Auktionen eine außerordentliche Vergrößerung erhalten.

welche der Besitzer zurückbehielt, um seine Säle und Wohngemächer nicht ganz allen Schmuckes zu berauben), bilden sie eine der reichsten Privat-Kunstsammlungen der Welt sowohl in Bezug auf die Anzahl wie der Auserlesenheit der Werke.

Damit sich der Leser gleich hier einen Begriff von dem Sammelfleiße des Marquis Hertford und der Bedeutung der Sammlung machen könne, sei erwähnt, daß unter den dem Bethnal Green Museum zur Ausstellung überlassenen Gegenständen sich 736 Oel- und Aquarellgemälde, 227 Miniaturen, 134 Majoliken, Fayencen u. dgl., 250 Figuren, Gruppen und Gefäße aus Porzellan, 443 Bronzen und dekorative Möbelstücke, 200 Tabacksdosen und kostbare Schmuckstücke sich befinden, und daß der Gesammtwerth dieser Werke der Kunst und Kunstindustrie auf $1^1/_2$ bis 2 Millionen Pfund Sterling geschätzt wird.

Das Hauptinteresse nimmt, wie leicht begreiflich, die Gemäldegallerie in Anspruch, und diese giebt auch vor Allem Zeugniß davon, daß sich bei dem Sammler mit der Liebe für die Kunst wahres Verständniß und guter Geschmack auf's glücklichste vereinigten. Es dürfte wenig Bildersammlungen geben, in welchen bei einer so großen Anzahl von Gemälden so äußerst wenige Werke von geringerem Interesse sich finden, als in dieser, deren beneidenswerther Besitzer nun R. Wallace ist; die nachfolgende Besprechung der Bilder wird zeigen, daß mit Ausnahme einiger weniger Namen, die man an den Fingern abzählen kann, nur Künstler vertreten sind, deren Namen in den Blättern der Kunstgeschichte in erster oder doch hervorragender Reihe stehen oder stehen werden. Einen großen Werth verleiht der Galerie auch der Umstand, daß die besten Meister fast nur durch vorzügliche, wohlerhaltene, ihre Eigenthümlichkeit und Malweise bezeichnende Werke vertreten sind. Man braucht bei diesen Bildern um den Beglaubigungsschein nicht zu fragen, sie tragen den Stempel der Echtheit an der Stirne; überdieß erfreuen sich gar manche von ihnen eines durch die Kunstforschung anerkannten Ruhmes, wie Rubens' „Regenbogenlandschaft" und „Heilige Familie", Rembrandt's „Unbarmherziger Diener", Reynolds' chef d'oeuvre: das Portrait der Miß Nelly O'Brien, Poussin's „Danse des Saisons" und viele andere, namentlich aus der französischen Schule. Die letztere ist überhaupt am vollständigsten vertreten, was sich aus der Entstehung der Sammlung leicht erklärt; von Poussin und Claude angefangen fehlt fast kein hervorragender Maler dieser Schule, und mit Werken von Watteau, Pater, Lancret, Greuze, Decamp, Couture, Bellangé, Paul Delaroche und Horace Vernet ist keine andere Galerie so reichlich versehen. Nächst den Franzosen sind die Niederländer am zahlreichsten vertreten; die englische Schule ist durch ihre besten Namen repräsentirt. Italiener und Spanier, zwar geringer an Zahl, stehen an Werth durchaus nicht zurück; nur die deutsche Kunst ist sehr schwach vertreten, die altdeutsche Schule fehlt gänzlich.

Noch sei erwähnt, daß die Aufstellung der Gemälde wie der übrigen Kunstwerke in den Galerien des Bethnal Green Museums eine recht verständige und übersichtliche ist, daß das durch die Glasbedeckung des Gebäudes an nicht allzu nebligen Tagen reichlich einfallende Licht die Gemälde und Gegenstände gleichmäßig und günstig beleuchtet, daß dagegen der Katalog für die Kunstsammlung, der freilich nur als ein provisorischer betrachtet werden kann, an Korrektheit und Ausführlichkeit Vieles zu wünschen übrig läßt. Doch nun zu den Werken selbst.

II.

Die italienische Schule, mit der wir die Schilderung der Gemälde beginnen wollen, ist nur durch 46 Nummern vertreten, und von diesen stammt mehr als die Hälfte aus dem 18. Jahrhundert. Es ist eben heutzutage keine leichte Sache, eine Serie von Italienern aus der Glanzepoche zusammenzubringen, selbst wenn man für Bilder so große Summen opfern kann, wie Marquis Hertford es sich erlauben konnte. Die Ehre der Alterspräsident-

ſchaft unter den Malern, welche durch Gemälde in der Galerie repräſentirt ſind, käme dem Lionardo zu, welchem eine „Madonna mit dem Kinde" zugeſchrieben wird, ein reizendes Werk und vortrefflich erhalten. Mariens wundervoll gezeichnetes, ſchmales, brünettes Geſicht mit äußerſt ſympathiſchem, etwas ſentimentalem Ausdruck kann kaum einen anderen Schöpfer haben als den großen Lionardo. Eines der lieblichſten unter allen je gemalten Chriſtuskindern ſteht vor der Mutter auf einem Tiſche, mit kindlicher Freude auf einen Blumenzweig blickend, welchen Maria in der Rechten hält, und nach demſelben langend; der Körper des Kindes, nur zum Theil mit einem durchſichtigen gelben Schleier bedeckt, hebt ſich plaſtiſch und trotz des etwas tiefen Fleiſchtones leuchtend vom ſchwarzgrünen Hintergrunde und von den dunkeln grünen und rothen Gewändern der Madonna ab. Der Katalog iſt zu diskret, als daß man von ihm erfahren könnte, woher das Gemälde ſtamme. Waagen erwähnt es bei ſeiner Beſprechung der Hertford Collection in den „Treasures" nicht; es findet ſich jedoch in Waagen's Werk an anderer Stelle eine „Madonna, das Kind haltend, welches vor ihr ſteht" erwähnt, welche Waagen mit warmen Worten für Lionardo reklamirt, obwohl ſie dem Domenico Ghirlandajo zugeſchrieben war. Dieſe Madonna befand ſich in der Collection des Earl of Northwick im Thirleſtain Houſe, welche im Jahre 1859 nach dem Tode des Beſitzers verſteigert wurde; ich glaube deshalb annehmen zu können, daß dieſer ehemalige Ghirlandajo des Earl of Northwick der jetzige, durch Waagen avancirte Lionardo des Sir Richard Wallace iſt, umſomehr, als auch eine „Katharina von Alexandria" von Cima da Conegliano in Bethnal Green ſich findet, welche von Waagen in der Northwick Collection beſchrieben iſt. Die Katharina iſt etwas ſteif zwiſchen zwei Säulen poſtirt, ſtammt aber jedenfalls aus des Künſtlers letzter Zeit; das Kolorit iſt harmoniſch und die Gewandung höchſt ſorgfältig behandelt, den Hintergrund bildet eine Landſchaft. Das Piedeſtal, auf welchem die Heilige ſteht, trägt die Inſchrift: IOANIS BABTISTE CONEGLANESIS. Einen Raffael ſeiner Galerie einzuverleiben, iſt dem Marquis nicht geglückt; dagegen finden wir ein treffliches männliches Portrait (Knieſtück) als Schule des Raffael bezeichnet. Es iſt ein junger Nobile in ſchwarzer Kleidung, mit ungezwungener Haltung, die Linke auf den Degenknopf ſtützend, in der Rechten ſeine Handſchuhe haltend; der jugendlich ſchöne Kopf, mit dunkler Geſichtsfarbe, höchſt individuellem Ausdrucke und zweigetheiltem, herabhängendem Barte iſt mit ſchwarzer Mütze bedeckt. Ein prächtiger Bernardino Luini ſtammt aus der weltberühmten Sammlung des Kardinals Feſch; es iſt die Madonna mit dem Kinde in einer Felshöhle ſitzend, welche, rechts offen, die Ausſicht auf blaue Gewäſſer und Berge frei läßt. Maria blickt ſorglich auf das Kind, welches ſie auf dem Schooße hält; letzteres lächelt fröhlich aus dem Bilde heraus und ſpielt mit dem Aermel der Mutter. Das Motiv iſt mit rührender Natürlichkeit aufgefaßt und mit großer Liebe ausgeführt. Eine kleine „Heilige Familie" trägt auf dem Rahmen die Unterſchrift: Giulio Romano. Ich hätte auf einen Descendenten der Bologneſer Schule gerathen; gleichwohl iſt das Bild recht ſorgfältig und empfindungsvoll ausgeführt: Maria, das Kind auf dem Schooße, lieſt in einem Gebetbuche, welches ſie in der Hand hält, und in welches auch der hinter der Maria ſtehende Joſef blickt. Bronzino iſt durch ein in wunderbarer Friſche erhaltenes Portrait, das Bruſtbild eines italieniſchen Mädchens in prächtiger Kleidung und von leuchtendem Kolorit, vertreten; die Hände der ſanften Schönen ſind kleine Wunderwerke an Modellirung und Zartheit des Teints. Ein Hauptbild iſt die Madonna mit Chriſtus und einigen Geſpielen deſſelben von Andrea del Sarto; das Bild iſt auf Holz gemalt, die Figuren nicht ganz lebensgroß. Maria, auf der Erde ſitzend, hält das aufrecht ſtehende, nackte, ſchon ziemlich entwickelte Kind; ihr gegenüber im Helldunkel drei Knaben (Johannes und zwei Engel). Den Hintergrund dieſes, des linken Theiles des Bildes bildet

Digitized by Google

ein dunkles Felsstück, rechts eine offene Gegend, ferne in den Wolken schwebt ein Engel, die Violine spielend, worüber ein Mönch unter ihm, auf einer Wiese, in Ekstase zu gerathen scheint. Dieses Bild, bekannt unter dem Namen „La Madonna di Padua" war im Jahre 1857 in der Manchester Ausstellung und ist von W. Bürger, Waagen und Anderen beschrieben. Waagen sagt: „Mit der dem Meister (del Sarto) eigenen Lieblichkeit der Köpfe und Grazie der Bewegung vereinigt dieses Bild eine an Fra Bartolomeo erinnernde Wärme und Kraft des Tones und zugleich eine wunderbare Gleichheit der Ausführung." Das Werk stammt aus der ehemaligen Galerie Aldobrandini in Rom und wurde vom Marquis Hertford bei der Auktion der Galerie des Königs von Holland im Jahre 1850 um 1200 Guineas (8400 Thlr.) erworben, ein ziemlich mäßiger Preis in Vergleich zu den Summen, welche der Marquis für manche andere Bilder, namentlich der französischen Schule bezahlte.

Von Titian besitzt Richard Wallace zwei kleine reizende Bilder: „Danae im Goldregen", eine ziemlich ausgeführte Skizze des berühmten Bildes im Museum zu Neapel; die Modellirung des wundervoll hingelagerten Körpers der Danae, die Wirkung des warmen Fleisches auf den weißen Kissen und im Gegensatze zu dem tiefen Helldunkel des Hintergrundes kann nicht köstlicher gedacht werden. Nicht minder bewunderungswürdig ist die zweite Skizze, „Der Raub der Europa": ein weißer Stier durchschwimmt die Gewässer, Europa, welche sich graziös in ihr Schicksal ergibt, auf dem Rücken tragend und begleitet von schwimmenden und fliegenden Amoretten; links am Ufer, hinter welchem sich eine bergige Landschaft erhebt, stehen Gestalten, flüchtig und in undeutlichen Umrissen hingeworfen. *) Das nach diesem Entwurfe ausgeführte große Gemälde bildet die Perle der Collection des Earl of Darnley in Cobham Hall und ist von Waagen beschrieben. Letzterer erwähnt bei seiner Besprechung der Hertford Galerie die beiden hier genannten Skizzen nicht; er verzeichnet jedoch einen anderen Tizian: „Tarquin und Lucretia" aus der Kollektion von Karl I., später im Besitz von Josef Bonaparte in Spanien, angekauft bei der Auktion von Mr. Coningham's Bildern um 520 Guineas." Ich vermag dieses Bild in Bethnal Green nicht aufzufinden, wohl aber finde ich ein Bildchen „Tarquin und Lucretia" auf Kupfer gemalt und möglicherweise seinerzeit Tizian, jetzt aber Guido Cagnacci zugeschrieben. Sollte der so gewissenhafte und scharfblickende Kunstforscher, der so manchen Bilderbesitzern durch seine mitleidslosen Entlarvungen bittere Enttäuschung bereitet hat, dieses Bildchen gläubig für einen Tizian hingenommen haben? Man sollte es kaum vermuthen, denn die bloße Nebeneinanderstellung dieser Lucretia mit der vorerwähnten Danae oder Europa zeigt, daß der ersteren die Kraft und Wärme, die gesunde Sinnlichkeit des Meisters vollkommen fehlt. An sich jedoch ist das Bildchen höchst reizend; die nackt auf ihrem Bette liegende Lucretia, wie der mit gezücktem Dolche an ihrer Seite stehende Tarquin sind sehr delicat gezeichnet und das Kolorit von harmonischer Wirkung.

Tizian's Farbenglut finden wir in einem Gemälde seines Rivalen Giorgione, „Venus, Amor entwaffnend", nahezu erreicht. In einer interessanten Landschaft mit Bergen und Gebäuden sitzt Venus an einen Baum gelehnt und mit einem rothen Gewande angethan, aus welchem die etwas verzeichneten nackten Füße hervorlugen; die liebenswürdige Göttin hält den kleinen nackten Cupido bei beiden Händchen und hindert ihn dadurch, seinen Pfeil, den er im rechten Fäustchen hält, abzuschießen; der Bogen ist dem armen Schelm schon entfallen. Der Venus fast madonnenhaft sanftes Gesicht ist aber nicht im Stande, dem Kleinen Furcht einzuflößen; dieser lacht sie deshalb auch an wie ein Kind, welches weiß,

*) Eine vollkommen gleiche Skizze, jedoch viel weniger gut erhalten, befindet sich in der Dulwich Gallery.

Digitized by Google

daß man ihm nur zum Spaße etwas wegnimmt. Der Ausdruck der beiden Köpfe ist ganz einzig, das Kolorit, wie gesagt, von Tizianischer Gluth.

Paolo Veroneſe ist im Bethnal Green Museum nicht vertreten, obwohl Marquis Hertford ein großes und treffliches Bild dieses Meisters, „Perseus und Andromeda" darstellend besaß; es dürfte sich dieses Gemälde unter den von Sir Richard zurückbehaltenen Werken befinden.

Unter den Bildern aus der Bologneser Schule macht sich vor Allem das Brustbild eines Mädchens in orientalischem Kostüm von Domenichino bemerkbar. Der schöne Kopf trägt einen Turban, welchen eine prächtige Agraffe aus Gold und Perlen schmückt; kostbare Seidenstoffe umschlingen Arme und Busen, die unvergleichlich schön geformten Hände sind über ein aufgestelltes Buch zusammen gehalten. Das Mädchen hat in Kostüm und Haltung einige Aehnlichkeit mit der „Cumaeischen Sibylle" desselben Malers in der Tribuna in Florenz. Waagen bemerkt zu diesem Bilde: „Die feinen Züge sind einem von dem Meister oft benützten Modelle entnommen; geistiger Ausdruck und ungewöhnliche Kraft und Wärme des Kolorites vereinigen sich mit sorgfältiger Zeichnung und solider Ausführung und machen dieses gut erhaltene Bild höchst anziehend." Das Gemälde stammt aus der Stowe Collection. Ich kann nicht umhin, auch des prachtvollen Rahmens zu gedenken, in welchen diese „Sibylle" eingefügt ist; ornamentale Blätter und Blumen wachsen in mächtiger Ausladung aus diesem Rahmen heraus, Genien klettern in diesen Blättern herum, und einer der geflügelten Knaben hält ein von einer Krone überragtes Wappen über dem Bilde. Es ist ein Meisterwerk der Holzschnitzkunst in Komposition und Ausführung und stammt jedenfalls noch aus dem 17. Jahrhundert. „Venus und Cupido" von Albano ist ein allerliebstes Oval-Bildchen: Venus ruht auf einem lichten Wolkenlager, hält Cupido umschlungen und küßt ihn; ein flatterndes, violettes Tuch wölbt sich über beide. In der Linken hält Venus eine Fackel, an welcher sich kleine Genien ihre Fackeln anzünden, um das Licht der Liebe weiter zu verbreiten. Es ist dies in Komposition, Zeichnung und Farbe eines der reizendsten Bilder dieses Künstlers, der sich so gerne in den fröhlichen Regionen der heidnischen Göttinnen bewegte. Das Bild stammt aus der Sammlung des Marquis von Montcalm. Guido Reni ist durch ein kleines, gut erhaltenes Bildchen, Maria, Jesus und Johannes darstellend, repräsentirt. Von Saſſoferrato hat Richard Wallace eine „Verlobung der Katharina von Alexandrien", aus der Sammlung des Lord Orford stammend. Die Figuren sind lebensgroß, Maria und Kind schweben auf Wolken zu der am Boden knienden Katharina herab; das Kind faßt mit beiden Händen die Rechte der Märtyrin, neben welcher ein Schwert und ein Radstück liegen, zwei Engel schweben über Katharina. Das Bild besitzt jene Klarheit und jenen blendenden, etwas gelblichen Gesammtton, welcher die Werke dieses Meisters charakterisirt, und ist äußerst gewissenhaft gezeichnet und ausgeführt; Waagen nennt es eines der wunderbarsten Bilder Saſſoferrato's. Zwei andere Bilder desselben Künstlers sind Wiederholungen der oft reproducirten Madonna mit dem schlafenden Kinde; das kleinere dieser Bilder ist in Medaillonform, das größere trägt Spuren von Uebermalung. Charakteristisch ist auch Carlo Dolce vertreten; das Bild ist „Heilige Studien" benannt; es stellt ein Mädchen (lebensgroß, halbe Figur) dar, welches in einem großen Buche liest und eine Krone vor sich liegen hat. Der Kopf hebt sich leuchtend vom Helldunkel des Hintergrundes ab; im Ganzen trägt das Bild in der äußerst sorgfältigen Ausführung, in der schillernden Farbe und in der seichten Empfindung, welche in den Frauenkopf gelegt ist, zugleich die Vorzüge und die Mängel des Malers an sich.

Das Werk eines wirklichen, kräftigen und ursprünglichen Talents finden wir wieder in einer großen Landschaft von Salvator Roſa. Es ist dies ein Meisterwerk des roman-

Digitized by Google

tiſchen Neapolitaners: eine kühn und poetiſch gedachte Gegend, rechts und links Felſentrümmer von zerzauſten Bäumen bewachſen, zwiſchendurch hat ſich ein reißendes Gewäſſer ſeinen Weg gebahnt, vorne auf einem Steinvorſprung ſtehen abenteuerliche Geſtalten, unter welchen ſich namentlich zwei Hauptfiguren bemerklich machen, welche Apoll mit der Sibylle vorſtellen ſollen; das Ganze in jener düſteren Abendſtimmung, welche Salvator Roſa mit ſeiner ſatten ſchwarzgrünen Farbe der Wälder, den tiefen Thalſchatten und der noch mit dem Lichte ringenden Luft ſo treffend darzuſtellen verſtand. Die Landſchaft ging von M. Jullenne an Lord Aſhburnham über und wurde von Marquis Hertford bei der Verſteigerung der Bilder des Lords um 1700 Guineas (11,900 Thaler) angekauft.

Wir kommen nun zum 18. Jahrhundert, zu Canaletto, der ſich, da die große Kunſt in Italien zu Grabe getragen war, ein eigenes neues Kunſtgenre ſchuf und darin Unübertroffenes leiſtete. Von Canaletto prangen im Bethnal Green Muſeum nicht weniger als ſiebenzehn und von ſeinem Schüler und Nachahmer Guardi zehn Bilder. Es wäre ermüdend für mich wie für den Leſer, alle dieſe mannichfaltigen Anſichten von Venedig hier einzeln durchzugehen. Man weiß, daß Canaletto ſich immer ziemlich gleich blieb und daß er, obgleich er die Malerei fabrikmäßig betrieben haben muß, doch um die Unmaſſe der Bilder zu ſchaffen, die von ihm exiſtiren, jedes ſeiner Werke mit größter Gewiſſenhaftigkeit und Accurateſſe, mit feinſter Beobachtung der Perſpektive und des Lichttons in Luft und Waſſer ausgeführt hat. Die Canale's der Wallace Galerie zeichnen ſich durchgehends durch dieſe Sorgfalt in der Ausführung der Architekturen und durch klaren, angenehmen Geſammteffekt aus; zwei Bilder verdienen dennoch ihrer großen Auffaſſung und der beſonders trefflichen Effekte wegen, namentlich hervorgehoben zu werden. Es ſind dies eine panoramaartige Anſicht Venedig's von der Giudecca aus und ein Bild dieſer Stadt, in welchem die prächtige Kirche San Giorgio Maggiore den Mittelpunkt bildet; beide Kapitalbilder meſſen $4^1/_2$ Fuß in der Höhe und 6 Fuß in der Breite. Intereſſant iſt es, in dieſer Gallerie die Werke Canaletto's mit den oft mit dieſem verwechſelten Bildern Guardi's zu vergleichen und die Eigenthümlichkeiten dieſer beiden Maler zu ſtudiren. Man findet bei dieſem Vergleiche, daß die außerordentliche Aehnlichkeit zwiſchen den Beiden hauptſächlich in der Wahl ganz gleicher Motive und Ausführung derſelben in gleichen Diſtanz- und Verhältnißſcalen, häufig auch in der Erzielung des gleichen Geſammttones liegt. Die Malweiſe Guardi's weicht jedoch von der Canaletto's meiſt ſehr weſentlich ab. Erſterer beſitzt bei weitem nicht die Accurateſſe ſeines Lehrers und arbeitet dafür mehr auf koloriſtiſchen Effekt hin, er hebt Licht und Schatten mehr hervor und wirkt dadurch plaſtiſcher und friſcher; aber ſeine Paläſte ſtehen nicht ſo feſt und ſolid wie jene Canaletto's. Es ſind hier zwei vollkommen von gleicher Stelle aufgenommene Anſichten der Rialto-Brücke; in Canaletto's Bild ſind Brücke und Paläſte wirkliche Architektur, ſtolz und monumental, in Guardi's Anſicht ſcheinen ſie bedenklich baufällig. Dann iſt Guardi's Waſſer weicher, ich möchte ſagen öliger, ſeine Figuren ſind flüchtiger gezeichnet, aber lebendiger in der Bewegung. Isabey und Ziem haben in ihren weniger bunten Bildern manchmal Aehnlichkeit mit Guardi, niemals aber mit Canaletto. Drei kleinere Bilder Guardi's, in welchen ſich derſelbe auf Darſtellung von Hallen und Bogengängen mit einigen Figuren beſchränkt, ſind als gelungene Helldunkelſtudien von Intereſſe.

G. Guttenberg.

(Fortſetzung folgt.)

Skizzen eines italieniſchen Malers

vom Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts in einem Codex der Bibliothek zu Wolfenbüttel.

Mit Abbildungen.

Bei der außerordentlichen Seltenheit von Skizzenbüchern alter Künſtler ſchien es mir gerechtfertigt, die Aufmerkſamkeit der Kenner auf die Ueberreſte eines ſolchen Skizzenbuches

Fig. 1.

von der Hand eines alten italieniſchen Meiſters zu lenken, welche ſich in einem handſchriftlichen Codex der durch eine Reihe von Manuſcripten mit vortrefflichen Miniaturen der ver-

schiedensten Zeiten ausgezeichneten, leider zu wenig bekannten Bibliothek zu Wolfenbüttel befinden. Daß der Schatz, welchen die Bibliothek an jenen Zeichnungen besitzt, bisher wenigstens nicht ganz unbekannt, daß er namentlich dem verstorbenen Bibliothekar Dr. Bethmann nicht verborgen war, geht aus dessen handschriftlichen Notizen zu dem Kataloge der Bibliothek hervor. Dieselben geben die Beschreibung und Beurtheilung jener Skizzen so schlicht und klar und stammen aus einer so kompetenten Feder, daß ich sie hier wörtlich

Fig. 2.

folgen lasse, zugleich als einen Beweis für das feine Verständniß von Kunstwerken und die umfassenden Kenntnisse dieses leider zu früh verstorbenen Mannes:

„Codex man. Nr. 61. fl. 8° hat auf dem Hinterblatte von einer Hand des fünfzehnten Jahrhunderts die Inschrift „liber vallis S. Marie," gehörte also damals dem Kloster Marienthal bei Helmstedt. In demselben enthalten die Blätter 75—94 grammatikalische Werke von einer ganz kleinen Hand aus dem dreizehnten Jahrhundert, welche eine Anzahl Seiten leer ließ. Auf diesen Seiten nun, nämlich auf 78 a und b und 89 bis 98 a hat

Digitized by Google

noch am Ende des dreizehnten Jahrhunderts oder Anfangs des vierzehnten ein Maler allerlei Figuren mit der Feder gezeichnet und die Schatten mit (grünlich grauer) Tusche etwas ausgeführt; sie sind durcheinander, ohne Zusammenhang — so sehr, daß auf derselben Seite einzelne Figuren auf dem Kopfe stehen. Das Ganze sind also nur Skizzen, aber in einem so eigenthümlichen, schwungvollen edlen byzantinisch-italienischen Stile, mit so freiem Ausdruck in den Köpfen, namentlich den männlichen, von so viel Natur, Leben und Kraft in den Stellungen (und Bewegungen), daß man sich einer ganz anderen Art der Malerei gegenüber befindet als in den Handschriften, selbst den schönsten. Es sind Studien und Skizzen nicht eines Illuminators, sondern eines Historienmalers, der an große Kompositionen

Fig. 2.

gewöhnt war. Ein Engel, der (Blatt 93 a) auf dem abgewälzten Grabstein sitzt, sollte fast ein antikes Vorbild vermuthen lassen. — Leider hat eine andere Hand aus dem Ende des dreizehnten oder Beginne des vierzehnten Jahrhunderts auf den leeren Raum um diese Blätter oder sogar zuweilen in sie hinein oder über sie hinüber etwas Theologisches geschrieben, indem sie die Schatten (meist) unberührt läßt, den weißen Raum in den Zeichnungen aber benutzt. So entstellend dies ist, bietet es doch einen Anhalt für die Bestimmung der Entstehungszeit der Zeichnungen. Denn da diese Schrift keineswegs jünger ist, als aus dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, so müssen die Zeichnungen also früher entstanden sein, nach Waagen wegen der Typen der Köpfe entschieden noch aus dem dreizehnten Jahrhundert. Sie sind wohl gezeichnet, erst nachdem jene erste Hand die grammatischen Sachen geschrieben hatte; wenigstens ist an der Zeichnung auf Blatt 92 a der Fußschemel und

Digitized by Google

Thron nicht ganz ausgezeichnet, sondern gerade da abgebrochen wo die Falz durch das Binden hinfiel; denn das damit zusammenhängende Blatt 77 ist von jener grammatischen Hand beschrieben und war es also schon, als der Maler das Bild aufzeichnete. Dagegen sind die zusammenhängenden Blätter 78 und 91 erst eingefalzt, nachdem sie bezeichnet waren; denn die Zeichnung (eines Kopfes) geht durch die Falz. Es ist daher sehr möglich, daß auch die erste Schrift des Grammatikers erst nach den Zeichnungen auf die leeren Blätter gesetzt ist. Jedenfalls gehört die Handschrift für die Geschichte der Malerei zu den allerwichtigsten. Es scheint kein Zweifel, daß sie aus Italien stammt; wie sie jedoch nach Marienthal gekommen, ist unbekannt."

Das, was Bethmann hier am Schluß vermuthungsweise und entgegen seiner ersten Annahme ausspricht, daß nämlich möglicherweise die Zeichnungen schon vor der ersten Schrift entstanden seien, scheint mir so gut wie gewiß. Denn abgesehen davon, daß jener eine Kopf sich jetzt ganz im Falz befindet, sind auch die übrigen Zeichnungen so unregelmäßig in ihren Stellungen zu dem Schnitt der Blätter, daß dieselben in dieser Weise nicht gefalzt sein konnten, als die Zeichnungen entstanden, während doch selbst schon die erste Schrift sich genau an das Format und den Schnitt des Buches hält. Auch erscheint es wahrscheinlicher, daß ein Gelehrter die offenen Blätter in dem Skizzenbuche eines Malers, welches ihn interessirte, benutzte, als daß ein Künstler seine Studien und Kompositionen in den engen Raum hineinzwängte, welche ihm der Schreiber eines für ihn mindestens gleichgültigen, wenn nicht gar unverständlichen Stoffes übrig gelassen hatte.

Einige Worte noch über Gegenstand und Behandlung der Zeichnungen. Größere Kompositionen sind folgende: Christus und der Pharisäer; Joseph von Arimathia und Nikodemus, um den Leichnam des Herrn beschäftigt; zwei Mal sehen wir Christus in der Mitte von seinen Jüngern — Scenen, die ich nicht näher zu bestimmen weiß, ebensowenig wie eine Versammlung gekrönter Häupter, welche sich in lebhafter Unterhaltung fortbewegen. Auf zwei Blättern finden wir Skizzen zu einem Christus in Tempel; auf verschiedenen Seiten zerstreut Studien von schlafenden Aposteln zu einem Christus im Oelgarten. Von besonderer Schönheit ist eine Darstellung Christi in der Vorhölle, welche hier in Facsimile wiedergegeben ist (Fig. 1). Noch ergreifender ist eine gleichfalls reproducirte Komposition auf dem letzten Blatte, welche sich wohl nur als Christus, der den Satan abweist, deuten läßt (Fig. 2). Die ebenso ungewöhnliche wie gewaltige Erscheinung dieser dämonischen Gestalt, welche wie die Vorahnung von Michel Angelo's Moses erscheint, hat in dem Holzschnitt leider weder die Größe des Ausdrucks und der Bewegung noch die Leichtigkeit der Behandlung des Originals. Wie hier zwischen den Gestalten Christi und des Satan, so zeigt sich fast in sämmtlichen Zeichnungen eine mehr oder weniger auffallende Verschiedenheit im Werthe der Erfindung wie der Durchführung. Gerade in den Figuren der Apostel und Evangelisten, meist auch in der Gestalt Christi fällt das Festhalten an dem konventionellen byzantinischen Typus und in der Regel oberflächliche und laxe Zeichnung unangenehm auf. In den Darstellungen seltenerer Stoffe dagegen, wo der Phantasie des Meisters ein freierer Spielraum gelassen war, sehen wir ihn selbständig erfinden und mit Liebe arbeiten. So namentlich außer den beiden hier wiedergegebenen Kompositionen in der großen Gestalt eines Engels auf dem Grabe und in der gleichfalls facsimilirten Figur eines Betenden (Fig. 3), welche durch Größe und Freiheit wie eine antike Schöpfung erscheint. Daß wir es hier mit den Entwürfen eines italienischen Meisters zu thun haben, ergiebt Erfindung, Stil und selbst die Zeit der Entstehung. Die Angabe eines bestimmten Künstlers scheint mir jedoch eine äußerst schwierige; jedenfalls liegt sie außerhalb des Bereiches meiner bisherigen Studien und Beobachtungen.

W. Bode.

Karl Markó der Aeltere.

(Schluß.)

Es iſt bereits betont worden, daß die Subjektivität eines Künſtlers nicht leicht ſo ſcharf ausgeſprochen zu Tage tritt wie in Markó's Werken, und daß die Urſprünglichkeit und Eigenart dieſes Meiſters ein ganz entſchieden ideales Gepräge aufweiſt.

Gleich wie das von ſeiner Umgebung erdrückte Bäumchen ſeinen ſchwanken Schaft jenem Auswege zu reckt und ſtreckt, wo es Licht und Luft verſpürt, ſo nimmt auch Markó's Künſtlergenie, von nicht ſehr umfangreicher doch klaſſiſcher Lektüre genährt und durch häufige Konflikte mit dem äußeren Leben auf ſich ſelbſt angewieſen und zur Entfaltung der inneren Thätigkeit gedrängt, den Aufſchwung zu idealen Höhen, die ihm die Welt und die Natur in reinerem verklärtem Spiegelbilde zeigen.

Gelingt uns ja doch auch in der Kunſt nur das, was wir mit Liebe und Leidenſchaft bilden und ſchaffen. Die unfruchtbaren Verſuche Markó's im Gebiete der Hiſtorienmalerei beweiſen das zur Genüge. Für dieſen Kunſtzweig konnte er die rechte Begeiſterung weder aus dem künſtleriſchen Geiſte des Zeitalters noch aus den Vorbildern ſeiner Umgebung ſchöpfen, am allerwenigſten aber aus dem eigenen nach Friede und Freude lechzendem Gemüthe, das ſich ſowohl von dem leeren Ceremoniell der prunkenden Hoffeſte als auch von dem blutigen Gewirr der Schlachten gleicherweiſe angewidert fühlte; und anderweitigen Inhalt hatte die Hiſtorienmalerei ſeiner Jugendzeit wohl nicht aufzuweiſen. Markó kehrte ſomit endlich nach jahrelangem Hangen und Bangen zurück in jenen Kreis, welcher ihm längſt durch ſeinen poetiſchen Sinn, ſein idylliſch empfindſames Gemüth und die unverwiſchbaren Eindrücke der früheſten Jugend vorgezeichnet war: zur Landſchaftsmalerei.

Das neue Feld der Thätigkeit war nun abgeſteckt, und auch die Richtung derſelben ließ ihn der Drang der befreiten Seele alsbald finden.

Die nüchternen Gegenden unter dem nordiſchen Himmelsſtrich der eigenen Heimath konnten ihm die Vorbilder ſeiner künſtleriſchen Viſionen nicht liefern. Die geträumten Wunder ſeiner regen Phantaſie ſollten ſich erſt unter Italiens mildem Himmel ſeinem trunkenen Auge enthüllen, und als er endlich die ihm kongeniale Natur gefunden, ließ er ſich durch dieſelbe allſogleich und in dem Maße feſſeln, daß er gar nicht mehr daran denken mochte, die Möglichkeit einer höheren Befriedigung in noch weiteren Kreiſen aufzuſpüren.

So kam es, daß Markó, der in ſeinem Denken und Fühlen der treue Sohn ſeines Landes blieb, in Ausübung ſeiner Kunſt für daſſelbe gänzlich zum Fremdling wurde.

Und ſo kam es auch, daß derſelbe Mann, den die Berufsgenoſſen bis zum 40. Lebensjahre als einen mit ſich und der Welt zerfallenen, für alle freundlicheren Beziehungen unempfänglichen düſteren Geſellen erachteten, in Landſchaftsbildern voll Glanz und Gluth mit einem Mal als berufener Dichter der heiter-idealen, ruhig-erhabenen Natur in prunkendem Feierkleide ſich entpuppte.

Der Schlüſſel zu dieſem Räthſel iſt bald gefunden. Markó's reiche Gemüthswelt, ſein ganzes Sinnen und Verlangen ſuchte und fand faſt ausſchließlich in der Kunſt die ihm

nothwendige innerſte Offenbarung; ſein ſcharfes Gedächtniß, ſein durchdringender Verſtand, der ganze Schatz ſeiner Kenntniſſe und eine weithin ſchweifende Phantaſie, ſie ſtanden ſämmtlich und faſt ausſchließlich im Dienſte ſeiner Kunſt. Mit einem Wort, ſein äußeres Leben, über deſſen Kriſen und Exigenzen er mit immer zerſtreuterem Blick hinwegzugleiten ſuchte, glich einem Traum, und nur in der Verkörperung ſeiner Phantaſiegebilde und künſtleriſchen Träume, nur im Fieber des Schaffens, nur in der ſchöpferiſchen Thätigkeit wußte und konnte er wahrhaft leben und genießen.

Er arbeitete und ſchuf faſt inſtinktiv, mit ungemeiner Leichtigkeit und Sicherheit, ohne Zweifel und Reue, gewöhnlich vollendete er parthienweiſe Stück für Stück; und hatte er das letzte Fleckchen Leinwand zugedeckt, ſo war das Bild fertig, und Harmonie und Einheit waren trotzdem erreicht. Die lag vollendet mit dem inneren Bild in ſeiner Seele. Doch hat er es nie verſucht, ſeine Schöpfungsart in ein Syſtem zu bringen, in Regeln zu faſſen. Ueber den geiſtig-chemiſchen Prozeß ſeiner Produktionsweiſe wußte er keinen Aufſchluß zu geben, und ſomit war auch das Lehren nicht ſeine ſtärkſte Seite. Einige äußerliche Kunſtgriffe, hie und da ein paar Fineſſen über Farbenbehandlung und Pinſelführung ſekundärer Art konnten ſie ihm ablauſchen, aber von dem Weſen der Dinge nur ſo viel, als die Schüler auf Grund der eigenen Begabung durch längere Beobachtung ſeines Schaffens ſich anzueignen vermochten.

Die Manier ſeiner Darſtellungsart läßt ſich nachahmen und ſeine Arbeiten wurden häufig genug kopirt, aber in ſeinem Geiſte Werke von gleichem Werth zu ſchaffen, iſt auch ſeinen beſten Schülern nicht gelungen.

Denn jede ſeiner zahlreichen Schöpfungen iſt eine Art Offenbarung, worin er uns die Natur in idylliſch ruhiger Feierlichkeit vor Augen führt, und worin die träumeriſche Poeſie mitunter bis zur epiſchen Höhe ſich emporſchwingt. Eine durchweg heitere poetiſche Grundſtimmung klingt, trotz des unerſchöpflichen und wechſelvollen Reichthums an Formen, mit merkwürdiger Konſequenz durch die größte Mehrzahl ſeiner Bilder, und als ob ihm nur ein Uebermaß von Licht und Glanz genügt hätte, ſo malt er oft mit kühnem Griff ſelbſt die ſtrahlende Sonnenſcheibe an's Firmament.

Der Sonnenſchein iſt eben ſein Lebenselement. Nur ſelten malt er melancholiſche Mondſcheinbilder. An winterliche Motive, Schneelandſchaften hat er ſich — mit Ausnahme einiger ganz unreifer Verſuche aus ſeiner Jugendzeit — nie gewagt.

Auch das ſüdliche Gewitter malt er nur auf dem Rückzug begriffen, bei ſiegreich hervorbrechendem Sonnenſchein, oder ſo, daß der Frieden und Verſöhnung verheißende Regenbogen in ſchillernder Farbenpracht ſich hinüberwölbt über die von Regen erquickte, neubelebte Flur.

Seine immer nur nach Licht dürſtende Phantaſie ſcheut die domartig düſtere Waldestiefe, jenes feuchtkühle Halbdunkel unter dem Laubdach, welches der römiſche Dichter mit dem „frigus opacum“ ſo treffend bezeichnet; der erſchütternden Großartigkeit der Natur geht er überall aus dem Wege; mit der Unendlichkeit des Raumes will er keinen Wettkampf eingehen; die leidenſchaftlich erregten Kräfte der Natur, die furchtbar herrlichen Erſcheinungen zwiſchen Himmel und Erde finden auf ſeiner Palette keinen Reflexton, in ſeiner Werkſtätte keinen Wiederhall.

Er malt den Sturm nicht, nur koſende Lüfte; auch die toſende Brandung nicht, nur glitzernd ſpielende Wellen; nicht den impoſanten Urwald, nur Haine und Fluren; nicht die Einſamkeit der Wüſte, ſondern nur blumige Auen; überhaupt ſchildert er uns nie die wuchtige Gewalt, ſondern nur das heitere Spiel der Elemente, mit Treue und Wahrheit; und auch dies nicht in kühnen breiten Zügen, ſondern mit einer in's Einzelne gehenden, im Einzelnen ſchwelgenden Vorliebe für den Mikrokosmus der Natur, für den er eine ganz eigene Dar-

Digitized by Google

stellungsart erfindet, die jedem Detail gerecht wird und doch dem einheitlichen Gesammteindruck nur selten Abbruch thut.

Diese paradiesisch empfundenen und erfundenen Landschaftsgebilde staffirt er nicht selten mit überraschend reichen figürlichen Gruppen, die er am liebsten der biblischen Legende oder der griechischen Heroen- und Götterfage entnimmt, und diese mythologische Staffage besiegelte schließlich den idealen, fast möchte man sagen überirdischen Charakter seiner Landschaften.

Die vorzüglichsten Bilder dieser Gattung sind wohl nicht in den Galerien von Nord- und Mitteldeutschland anzutreffen, viel mehr davon ist im Privatbesitz einzelner vermögender Kunstfreunde in Italien, namentlich in Livorno, Pisa, Rom, Florenz, dann in England, Mexico, wo er auch die Leitung der Kunstschule übernehmen sollte, schließlich aber einen seiner Schüler, den Römer Landesio, bewog, die Stelle statt seiner anzunehmen, endlich in verschiedenen Städten Nordamerikas. Eines seiner trefflichsten, figurenreichsten, mit außerordentlichem Fleiß und Liebe durchgeführten größern Gemälde, der Besuch der heiligen Familie bei Anna darstellend, befindet sich im Besitz des Großherzogs von Toscana; ein anderes, die idealisirte Variation über das weltbekannte Thema der Gegend um Tivoli, im Besitze seines langjährigen Freundes und Protektors, des Grafen Stephan Károlyi in Ungarn, mehreres höchst Schätzenswerthe von seinen Arbeiten aus der letzten Zeit in der Sammlung des ehemaligen österreichischen Gesandten in Rom, Grafen v. Lützow, endlich mehrere Bilder, darunter auch das Original der dem Anfange unseres Aufsatzes beigegebenen Radirung im Belvedere zu Wien. Ebendaselbst hatte die vor Kurzem versteigerte Sammlung des weiland Hofrathes v. Kotzian von Markó's Werken einige köstliche Perlen aufzuweisen, die auch zum größten Theil von Kunstfreunden in der Residenz, zum Theil von Privaten und vom ungarischen Nationalmuseum zu Pest erstanden wurden, welches letztere gegenwärtig 23 Oelgemälde, außerdem noch die bereits erwähnten Jugendarbeiten, ferner eine Kreuzabnahme und aus dem Nachlaß des Künstlers mehrere unvollendete Tempera- und Oelgemälde, im Ganzen über 30 Werke Markó's bewahrt; wovon jedoch kaum ein Drittheil aus der besten Zeit des Künstlers, das ist aus den Jahren zwischen 1830—50, herrührt. In diese Kategorie zählen die herrlichen Bilder: „Abraham bewirthet die Engel," „Der blinde Tobias", „Diana mit ihren Nymphen nach der Jagd," eine baumreiche „Parthie aus der Campagna" mit ländlicher Staffage und noch einige durch den Schmelz der Farbe, durch überaus reizende Motive und eine rührend liebevolle Durchführung ausgezeichnete Schöpfungen. Ebenso das wunderschöne Bildchen: „Die Taufe Christi im Jordan", worin die ganze hinreißende Liebenswürdigkeit, die ideale, poetisch-religiöse Empfindung, mit einem Wort die künstlerische Subjektivität Markó's voll ausklingen.

Viele haben den Meister mit Claude Lorrain verglichen, und weil es schon ohne Vergleich nicht abgehen kann, haben ihn Andre sogar den Fra Angelico der Landschafter genannt. Mag sein. Fra Angelico, der Mönch von Fiesole, hat ja die unübertrefflich schönen reinen Engelchöre gemalt, die uns auch heute noch Liebe und Bewunderung abnöthigen, obwohl zwischen seinem Idealismus und dem unsrigen die Jahrhunderte eine tiefe Kluft gerissen, die wir mit allen Tantalusqualen der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies nicht mehr zu überbrücken vermögen.

Markó's ideale Kunstart steht der heutigen Auffassung allerdings näher, doch in unserer eiligen Zeit, wo die Decennien mit Jahrhunderten um die Wette laufen, hat die Strömung der Gegenwart auch Markó's idyllisch poetische Subjektivität bereits dem modernen Geschmack entgegengestellt und ist in Widerspruch gerathen mit der heutigen Weltanschauung.

Der Markókultus war ja in gewisser Beziehung schon zur Zeit seiner Entstehung ein

Digitized by Google

Anachronismus und wurde es noch mehr zur Zeit seiner Glanzperiode in den vierziger und fünfziger Jahren und läßt sich nur durch die selbstbewußte und selbstgenügende Abgeschlossenheit und Exklusivität Markó's, theilweise auch durch die zu jener Zeit noch immer mangelhaften Berührungspunkte der Länder und Völker, namentlich auf künstlerischem Gebiete, erklären.

Heute nun bildet Markó's Kunstweise bereits eine Insel in der Fluth der künstlerischen und vor allem der landschaftlichen Tagesströmung, welche Arm in Arm unaufhaltsam fortschreitet mit der realistischen Weltanschauung.

Nicht jenen Realismus meinen wir, der dem Naturalismus nahe verwandt, mit der prosaischen Wahrheit des photographischen Abklatsches konkurrirt, sondern jenen immerhin gesünderen Realismus, welcher die in der ungekünstelt schönen Natur latente Poesie höher stellt als die Emanationen menschlicher, nur zu oft schematisch dichterischer Subjektivität; jenen Realismus, der von dem Künstler eine gewisse wohlbewußte Objektivität, streng eingehende Beobachtung und ernste Studien fordert und nicht sowohl in Gefühlen schwelgende Gemüthsinnerlichkeit als poetische Empfänglichkeit bei dem Künstler voraussetzt.

Die Thatsache ist hundertmal konstatirt worden, das Urtheil über die Berechtigung dieser Strömung bleibe jenen überlassen, die als Zeitgenossen endgiltig darüber zu entscheiden sich befugt und berufen fühlen!

Markó hat ohne Zweifel die Natur mit Hingebung, mit „Demuth" und unermüdlicher Beharrlichkeit studirt; aber es läßt sich nicht läugnen, daß das wohlthuende Gleichgewicht zwischen dem Einathmen und Ausströmen der Natureindrücke selbst in seinen vorzüglicheren Werken mitunter gestört erscheint; daß seine Subjektivität auf Kosten der Realität sich vielfach allzusehr geltend macht; daß der Symbolismus seiner Gefühle und Stimmungen den ungeschminkten Reizen der freiwaltenden Natur mitunter Gewalt anthut, und daß das ewige Halleluja, welches er in seinen idealen Landschaften anstimmt, bei häufiger Betrachtung ermüdend wirkt, gleich der im 18. Jahrhundert so beliebten Hirtenpoesie.

Ueber diese künstliche Steigerung der landschaftlich poetischen Reize der Natur hat nun wohl der heutige Realismus unerbittlich den Stab gebrochen; er entbindet die beschauende, genießende Welt von der angeblichen Pflicht, solche Bestrebungen im Gebiete der Kunst zu bewundern, welche sich vermessen die Aufgabe stellen, die erhabenen Schönheiten der jungfräulichen Natur mit unserer staubgebornen und an den Staub gebundenen Phantasie bereichern, berichtigen zu wollen.

Die Realisten gehen dabei möglicherweise von dem Gesichtspunkte aus: es gebe in der Natur und darum auch in der Kunst keinen Einklang ohne Dissonanzen; in dieser nothwendigen Beimischung von Mißtönen bestände das attische Salz moderner Kunst und die Garantie dafür, daß den hervorragenden Werken der Gegenwart ihr Werth und die Genießbarkeit auf die Dauer von Jahrhunderten sicher gestellt bleibt.

Es ließe sich dagegen anführen, daß wir eben so wenig im Stande seien, der Kunstempfindung der Zukunft Gesetze vorzuschreiben, wie wir die veralteten Regeln einer überwundenen Geschmacksperiode noch heute für uns als bindende anerkennen wollen.

Einen Punkt aus dem Glaubensbekenntniß der Realisten sind wir übrigens bereit jederzeit zu unterschreiben; jenen Punkt nämlich, in welchem mit dem Anspruche auf Unfehlbarkeit verkündet wird, daß der Same des Schönen und des Poetischen nicht nur auf dem Gebiet des Idealen, sondern auch in der Realität, in allem was ist und lebt, überall dicht ausgestreut liegt; und als unbestreitbar wollen wir anerkennen — denn er enthält eine tröstliche Verheißung — den Satz, daß die Gesellschaft, in der wir leben, an Ideen und Empfindungen, an Formen und Farben, eben so reich sei wie irgend eine Gesellschaft der verflossenen Jahrhunderte, und daß die Empfänglichkeit dieser Gesellschaft dem wahren

Verdienste den Erfolg und die Anerkennung nicht versagen wird, und läge die Scholle auch im vergessensten Winkel der Erde, dem die Zauberblume der neuen Poesie entsprießen mag.

Alle Pfade der künstlerischen Ueberlieferung sind längst ausgetreten; und heute so gut wie ehemals wird derjenige aus der eigenen Brust und aus der Natur Neues und Bedeutsames schöpfen müssen, der, die Menge mit einer Kopflänge überragend, sich hervorzuthun und durch Kampf zum Sieg zu gelangen fest entschlossen ist.

Die Bedingung des Erfolges bleibt immerdar dieselbe: die Ursprünglichkeit des gebornen Dichters. Und deshalb wäre es kaum gerechtfertigt, dem Bedauern darüber allzu lebhaften Ausdruck zu verleihen, daß Markó keine Schule gegründet hat.

Sein talentvollster Schüler, zugleich einer der vorzüglichsten ungarischen Landschaftsmaler, der in Pest ansässige Anton Ligeti, dem der alte Meister seine Liebe und sein Vertrauen bis in's Grab bewahrt und der hinwieder dem Meister die pietätvollste dankbare Erinnerung weiht, geht andere Pfade in seiner Kunst und hat kaum Ursache, es zu bereuen.

Immerhin bleibt der Künstlerindividualität Markó's die treue Bewunderung gleichgestimmter Seelen gesichert.

Hochgesinnte, im Kultus des Schönen ergraute Freunde der Kunst schöpften und schöpfen heute noch den innigsten Genuß aus seinen, von der Flamme des reinsten Idealismus durchglühten Landschaftsbildern; und mag dem Künstlerrufe Markó's und seinen Werken im Laufe der wechselnden Herrschaft des Zeitgeschmackes welch ein Schicksal immer bevorstehen: die Erben seines glänzenden Namens, die Familie, und die Theilhaber an seinem Ruhme, die ihm so theure Nation, mag mit Befriedigung der Worte des Dichters gedenken: daß, wer den Besten seiner Zeit genug gethan, gelebt habe für alle Zeiten. **G. Keleti.**

Digitized by Google

Digitized by Google

Meisterwerke der Kasseler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XVII. Landschaft von Rembrandt.

Auf Holz. 2′ 9″ hoch und 3′ 4″ breit.

Wie die Kasseler Sammlung in einzelnen Stücken mit dem Besten wetteifert, was irgendwo anderwärts von Geschichts-, Porträt- und Genrebildern Rembrandt's vorhanden ist, so besitzt sie auch eine seiner vorzüglichsten Landschaften, ja man kann diese wohl mit Waagen für die schönste seines Pinsels halten. Es ist eine Perle, zu der sich kein ebenbürtiges Gegenstück findet. Schon in der Komposition an und für sich zeigt sich der Meister von der großartigen Seite — in der Fixirung eines prägnanten höchst ausdrucksvollen Moments, wo Beleuchtung, Färbung und Lineament sich zu einem harmonischen Dreiklang vereinigen. Es läßt sich nicht unterscheiden, ob das eine oder das andere dieser Elemente vorzugsweise zur Darstellung gereizt haben. Nur die Gewalt der schwungvollsten Stimmung macht sich sofort geltend, und wie derb realistisch auch die Behandlung ist, so wird doch das Ganze durch einen tiefpoetischen Gedanken verklärt.

Wer in glücklicher Stunde einmal seinen Blick an den Ruinen des römischen Palatins über die Campagna hinweg nach den feingezogenen Contouren der Albanerberge hat schweifen lassen, der wird sich vor diesem Bilde einer solchen Reminiscenz nicht erwehren können. Die Sonne leuchtet mit derselben Energie, ihre Strahlen zittern in dem bewegten Aether, dessen Widerschein die ernsten Schatten umduftet und Gegenstand von Gegenstand scheidet, indem er zugleich jede Härte mildert. Zwar beruht auch hier das Geheimniß der großen Wirkung auf den Gegensätzen von breiten Licht- und Schattenmassen, allein nirgends macht sich die Absicht bemerkbar; der im Genusse schwelgende Betrachter kommt erst spät dazu, sich nach dem Apparate des Zauberers umzusehen. Da wird er dann gewahr, daß neben der tiefsten Empfindung sich auch die staunenswertheste Technik findet. Alles, was Rembrandt in dieser Beziehung zu Gebote stand, hat er gewissermaßen auf diesem kleinen Raume resumirt. Markiges Impasto im Lichte, feinfühliges Helldunkel, Tiefe und Klarheit der Schatten und eine Leichtigkeit der Pinselführung, die alle Sprödigkeit des Materials vergessen läßt. Zu diesen Vorzügen gesellt sich noch ein anderer. Auf den ersten Blick erscheint das Motiv des Bildes ungemein einfach und beinahe ärmlich an Detail; nach und nach tauchen aber überall reizende Einzelheiten auf, und der Eindruck steigert sich zuletzt bis zu dem einer reichbelebten Scenerie; eine ganze Welt thut sich auf. Das ist überhaupt der Höhepunkt des Rembrandt'schen Verfahrens, und diese Landschaft zeigt es in einer Weise, daß man sie füglich als den mustergiltigen Kanon für die gesammte Landschaftsmalerei bezeichnen kann. Selbst unsere heutigen Sommitäten dieses Faches werden ihr gegenüber das Nämliche eingestehen müssen. Der treffliche, früh dahingeschiedene Wilhelm Schirmer hat es einst unumwunden gethan.

Digitized by Google

Wer das Original nicht geſehen, wird aus der ebenſo geiſtvollen wie treuen Unger'ſchen Radirung allein ſchon die hohe Bedeutſamkeit des Werkes erkennen und vielleicht mit uns die Frage aufwerfen, wie Rembrandt zu einer ſo klaſſiſchen Formgebung gekommen, da doch die von ihm gekannte Landſchaftsnatur ihm kein ähnliches Motiv bieten konnte. Sollten dabei nicht die Schätze ſeiner Sammlung von fremden Handzeichnungen ausgeholfen haben?

Unter den übrigen vier Landſchaften der Kaſſeler Galerie, welche Rembrandt zugeſchrieben werden, iſt nur die Authenticität eines kleinen halbfußgroßen Winterbildes anzuerkennen, deſſen gelungene Nachbildung von Unger's Meiſterhand gelegentlich ebenfalls dieſer Zeitſchrift wird einverleibt werden.

Fr. Müller.

Ornament
vom Bruſtſtück der Rüſtung
Chriſtians II.
S. S. 151.

Digitized by Google

Winckelmann*).

I.

Das achtzehnte Jahrhundert iſt ein Zeitalter der Widerſprüche. Mitten in der zopfigſten Verkünſtelung des Lebens und der Kunſt regt ſich plötzlich ein unwiderſtehlicher Drang nach Einfalt und Natürlichkeit. Während die Einen mitten in der gepuderten Geſellſchaft plötzlich die Kleider von ſich warfen und Luſt bezeigten, in den paradieſiſchen Urzuſtand des Waldes zurückzukehren, trieb es die Andern ſehnſüchtig an die Stätten, wo ſich die Reſte einer vergangenen vollkommenen Kultur mitten unter den Schnörkeln der Gegenwart erhalten hatten. An der Bruſt der Natur oder an jener der Alten, die ſelbſt wieder Natur waren, ſuchten Rouſſeau und Diderot, Leſſing und Winckelmann Erquickung. Ein magiſcher Zug lockte die Einen in die Schweiz, wo ſie unverfälſchte Natur, die Anderen nach Italien, wo ſie die reine Antike zu finden hofften. Der Typus der letzteren, denen das Land jenſeits der Alpen als der Nachhall des verlorenen Menſchheitsparadieſes galt, war Winckelmann.

Der erſte Band der Lebensbeſchreibung deſſelben von Juſti, der erſten, der wir ein würdiges Geſammtbild ſeines Dichtens und Trachtens verdanken, ſchildert „Winckelmann in Deutſchland", der zweite umfangreichere, deſſen zweite und letzte Abtheilung ſoeben erſchienen iſt, enthält ſein Leben in Rom. Jene erſte Periode iſt gleichſam der Schlagſchatten in dem Gemälde, zu dem ſich ſeine römiſche Exiſtenz als Lichtſeite verhält. Welcher Abſtand von dem gedrückten Privatſchreiber der Bünau'ſchen Bibliothek im Dorfe Nöthnitz bei Dresden zu dem päpſtlichen Scriptor der Vaticana, dem Hausfreund eines glänzenden Kardinals und Raffael's Nachfolger als Präſident der Alterthümer in Rom! Die Aufgabe des Biographen wurde hier in demſelben Grade ſchwieriger, als ſein Verdienſt bei der Abfaſſung des erſten Bandes größer war. Winckelmann's römiſche Zeit iſt durch Erzählungen der Größten unter ſeinen Zeitgenoſſen bekannt genug, und es bedurfte nicht geringer Sorgfalt und Anſtrengung, um ſich nicht von dem Inhalt des erſtes Bandes, der deſſen faſt gänzlich in Dunkel gehüllte deutſche Epoche aufdeckte, an Neuheit und Fülle des Stoffs übertreffen zu laſſen. So aber iſt dieſer gleichſam zum Fußgeſtell geworden, auf welchem das Bild des römiſchen Winckelmann wie eine heitere Statue aus weißem auf einem dunkeln Piedeſtal von ſchwarzem Marmor ſich erhebt.

Winckelmann's römiſche Zeit umfaßt die Jahre von 1755 bis zu ſeinem Tode durch Mörderhand (1768), die ſein Biograph mit dem Jahre 1763 in zwei Perioden, Lehrjahre und Meiſterjahre, zerfallen läßt. Mit ſeinem Uebergange über die Alpen verſinkt ſeine deutſche Vergangenheit hinter ihm in Nacht; treffend bemerkt der Biograph, ſeine Romfahrt ſcheine wie die Berichtigung eines Verſehens, welches das Schickſal bei ſeiner Geburt begangen habe. Wie nach ihm Goethe, fühlt er ſich in Italien wie ein früh geraubtes Kind, das aus dem eiſigen Norden in's Vaterhaus zurückkehrt. Sogar körperlich ſcheint er mehr für den Süden als für ſeine altmärkiſche Heimat organiſirt; der daheim kränkliche, melancholiſche Mann lebt in Italien zu kernfeſter Geſundheit und ſprudelnder Heiterkeit auf, die ihn ebenſo zum raſtloſen Arbeiter wie zum unentbehrlichen Geſellſchafter unterhaltungsbedürftiger Prälaten tauglich macht. Wie Carl Philipp Moritz nach ſeiner Rückkehr aus Rom im Wintermantel am wohlgeheizten Ofen zu ſitzen pflegte, weil ihn „nach Italien fror", ſo wurde Winckelmann, als er auf ſeiner letzten Reiſe in die Berge Tirols einfuhr, beengt, verdrießlich,

*) Winckelmann. Sein Leben, ſeine Werke und ſeine Zeitgenoſſen. Von Carl Juſti. Zweiter Band. Erſte und zweite Abtheilung. Leipzig, F. C. W. Vogel. 1872. 8. Mit Cardinal Albani's Porträt.

von einem unerträglichen Angstgefühl ergriffen, gab alle weiteren Reisepläne auf und eilte von Augsburg über Wien und Triest nach seinem theuren Rom zurück, das er nicht mehr betreten sollte, das er, wie er meinte, besser niemals hätte verlassen sollen.

Es wäre Unrecht, dieses Heimatsgefühl, das Winckelmann, wie später Goethe, in Rom empfand, bloß auf Rechnung der Eindrücke des Alterthums zu setzen. Das moderne Rom hatte so gut wie das antike sein Theil daran, wenn Geister, die aus den Nebeln des Nordens zu der ewigen Stadt herabstiegen, mit erleichterter Brust darin aufathmeten. Mit der beschränkten Atmosphäre der deutschen Hof- und reichs- und kleinstädtischen Bürgerluft verglichen, wehte ein Hauch freier und geistreicher Geselligkeit durch die Paläste und Villen Roms; die Zurückdrängung der bürgerlichen und materiellen Interessen durch das Kirchenregiment schuf den gelehrten und künstlerischen Raum. Das Abbatenkleid, das so wenig geistliche Verpflichtungen auferlegte, daß sogar verheirathete Gelehrte, wie der Vater Visconti's es trugen, und der Künstlerschurz waren Kostüme, die mit dem Kardinalpurpur und dem Principemantel umgangsfähig machten, zur Zeit als in Deutschland der bürgerliche Rock durch den Hoffrack verbannt war. Das Bild einer dem antiken Lebensideal verwandten, von banausischen Geschäften entbundenen, durch edeln geistigen Zeitvertreib ausgefüllten Muße fand sich in Roms geistlichen und weltlichen Privathäusern häufiger und in großartigerer Weise verwirklicht, als es jenseits der Berge bei regierenden Fürsten der Fall war.

Gegen den einen Karl August, der doch nicht zu hindern vermochte, daß Goethe in Weimar sein Rom nicht verschmerzen konnte, haben wir Lessing's und Schiller's Landesherrn, die mit ihren einheimischen Genies nichts anzufangen wußten. Winckelmann war kaum wenige Monate in Rom, als er in dem Kardinal Passionei einen Gönner fand, der mit ihm ohne alles Ceremoniell auf die freieste Weise verkehrte, so daß er wünschte, seine altmärkischen Superintendenten möchten Zeugen davon sein. Zwei Jahre darauf zog er zu dem Kardinal Archinto, dem spätern ersten Minister Benedikt's XIV., in's Haus; im Jahre 1758 schloß er mit dem Kardinal Albani einen Bund für's Leben. Wenn die deutschen Höflinge sich darüber entsetzten, daß der Herzog von Weimar mit dem bürgerlichen Dichter im Wertherfrack ging und mit der Hetzpeitsche knallte, so hätten sie nicht weniger Grund gehabt, zu erstaunen, daß der Präfekt der Vaticana mit dem Nöthnitzer Bibliothekar im Schlafrock und Pantoffeln („und wenn ich es mache, wie er es haben will, schreibt Winckelmann, auch im Hemde") bei Tafel saß, und die gelehrte Konversation mit beißenden Scherzen und parodistischen Versen gewürzt wurde. Die „unvergleichliche" Freiheit, deren man in Rom genoß, war der Gemüthsstimmung günstig, die zum Genuß reiner Schönheit empfänglich macht. Was in der ganzen übrigen Welt höchstens als Luxusartikel, als Prunkmittel der Höfe betrachtet zu werden schien, Gelehrsamkeit und Kunst, das bildete hier gleichsam den Mittelpunkt und eigentlichen Lebenszweck. Staat und Kirche, ja die Stadt selbst schienen nur als Bühne da zu sein, um dem eigentlichen Drama, der Erforschung und dem Genusse des Alterthumes zum Schauplatz zu dienen. Das antiquarische Studium galt für die edelste, von den Gelehrten und Gebildeten Italiens in jedem Stande mit einer Art patriotischer Leidenschaft getriebene Beschäftigung. Selbst der im Uebrigen ganz rohe und bildungslose König Karl von Neapel, der sonst für nichts als das ausschweifendste Jagdvergnügen Sinn zeigte, fand in den herkulanischen und pompejanischen Alterthümerausgrabungen seinen Stolz, unterstützte deren Herausgabe mit Freigebigkeit und bewachte sie mit Eifersucht. Das Alterthum, das in Deutschland vor die Schulbänke gehörte, war in Italien eine Macht, die seine Kenner mit einer Art mystischen Ansehens ausrüstete.

II.

Zweierlei brachte Winckelmann von Deutschland mit, das Italien nicht lehren konnte: die Kenntniß des Griechischen und die philosophische Anlage, die den Deutschen auszeichnet. Beides zusammen gab ihm eine Ueberlegenheit über seine italienischen Fachgenossen, die seine verfängliche Neulingsschaft den Denkmälern gegenüber, die er in Rom zuerst mit Augen sah, ihren Blicken verbarg. Ihn selbst aber lehrte der Anblick der Denkmäler, dieselben nicht blos als Objekt einer todten antiquarischen Büchergelehrsamkeit, sondern als den versteinerten Niederschlag des lebendigen Schönheitsquells anzusehen, der in der Kunst des Alterthums sprudelte. Für die Gelehrten seiner

Digitized by Google

Zeit war die Antike ein Gegenſtand gelehrter Unterſuchung; Winckelmann ſuchte dieſelbe zum Muſter der Kunſt für die Zukunft zu erheben. Die beſchränkte Detailforſchung der italieniſchen Antiquare, von denen einer, Marocelli, zwei dicke Quartanten über ein angebliches „Tintenfaß“ aus Terlizzo ſchrieb, widerte ihn ebenſo an, wie die trockene, der Pflanzenbeſtimmung nach Griffel- Staubfäden und Blüthenzahl ähnliche Beſchreibung der Denkmäler ohne Spur des äſthetiſchen Eindrucks. Dieſe ſollte auf eine Höhe gebracht werden, auf welcher ſie mit dem unmittelbaren Effekt der Denkmale ſelbſt zu wetteifern vermöchte; die hiſtoriſche Erforſchung einzelner Reſte des Alterthums erweiterte ſich vor ſeinem Geiſt zur allgemeinen Geſchichte, von dem lebendigen Genuß einzelner muſtergiltiger Werke erhob er ſich in lyriſchem Gedankenaufflug zu einer Philoſophie des Schönen und der Kunſt. Darin war er ein echter Deutſcher, daß er, den Gegenſtand ſeiner Forſchung nicht bloß mit dem Kopfe, ſondern mit dem Herzen umfaſſend, über die Kunſt redend ſelbſt künſtleriſch zu reden ſich vorſetzte. In dem von Juſti zuerſt entdeckten Manuſcripte, welches die Biblioteca Colombaria zu Florenz bewahrt, finden ſich wenige Wochen nach Winckelmann's Eintreffen in Rom bereits die Keime zweier dithyrambiſchen Beſchreibungen der Statuen des Belvedere, welche nachher der Kunſtgeſchichte eingeſchaltet worden ſind. Das Fortſchreiten der letzteren verfolgt Juſti's Werk von den unſcheinbaren Anfängen jener noch unter dem Einfluß ſeines anfänglichen Mentors Mengs verfaßten „Compagniearbeit“ an zu dem erſten in die Jahre 1756—59 fallenden Entwurf und der zweiten im Jahre 1761 abgeſchloſſenen Bearbeitung, welcher faſt ehe ſie noch erſchienen iſt, ſchon die „Anmerkungen“ oder Nachträge und Nachklänge auf dem Fuße folgen, und deren neue Ausgabe, erſt 1775 nach ſeinem Tode in entſtellter Form erſchienen, ihn bis zu ſeinem Tode beſchäftigte. Bezeichnend für den Ort, an dem Winckelmann lebte, iſt es, daß nicht dieſes Werk, das ihm in Deutſchland unſterblichen Ruhm eintrug, ſondern die ganz antiquariſch gehaltenen und in italieniſcher Sprache verfaßten Monumenti inediti es ſind, durch welche er ſelbſt ſein Anſehen in Italien als Alterthumsforſcher für feſtbegründet hält. Dennoch hat er es ſich nicht zu verſagen vermocht, den weſentlichen Inhalt ſeines Hauptwerkes als Trattatto preliminare letzterem Werke voranzuſtellen. So abweiſend er, deſſen philoſophiſche Bildung aus dem Hörſale des Wolffianers Baumgarten ſtammte, ſich gegen die Philoſophie zu äußern liebte, die philoſophiſche Ader ſtak ihm wie jedem Deutſchen einmal im Geblüt, und er konnte es ſo wenig laſſen, über das Weſen der Schönheit in ziemlich myſtiſch klingenden Worten ſich auszulaſſen, als das ihm ſelbſt unerſchöpflich dünkende Gebiet hiſtoriſcher Kunſterſcheinungen in das aprioriſch geſtrickte Netz fertiger Stilperioden einzufangen. Nicht nur ſein bekanntes Axiom, daß es die politiſche Freiheit geweſen, welche die Kunſt emporgebracht habe, iſt mehr aus ſeinen perſönlichen Wünſchen als aus der Erfahrung der Kunſtgeſchichte geſchöpft. Auch ſeine Eintheilung in vier Zeitperioden, die von Goethe deshalb gelobt wurde, weil durch ſie die ganze Kunſt als ein Lebendiges (ζῶον) angeſehn und ihr dieſelbe Stufenfolge wie jedem „organiſchen“ Weſen, unmerklicher Urſprung, langſames Wachsthum, glänzende aber kurze Blüthe und allmähliche Abnahme beigelegt werde, ſcheint der wirklichen Entwickelung der griechiſchen Plaſtik mehr von Seiten des Geſchichtsſchreibers auferlegt, als aus deren Betrachtung entſprungen. Wenigſtens wäre gerade die Aehnlichkeit mit der Entwicklungsgeſchichte organiſcher Weſen für einen heutigen Kunſthiſtoriker kaum eine Empfehlung. Sowohl in der Lobpreiſung der politiſchen Freiheit, wie in der Vergleichung des Entwicklungsganges der Kunſt mit jenem der Natur zeigt ſich der Sohn ſeiner Zeit, die beide deſto mehr pries, je minder ſie dieſelben kannte. Winckelmann's republikaniſche Begeiſterung ließ ihn ſogar in den engherzigen Verfaſſungen der damaligen Schweizerkantone Ideale von Freiſtaaten erblicken, ohne zu bedenken, daß gerade dieſe durchaus der Kunſt fremdgebliebenen Republiken ſeinem obigen Axiom nichts weniger als günſtige Zeugen darboten. Auch hinderte ſein gelegentlich ausbrechender „Tyrannenhaß“, der mit dem Durſt der Stolberge und ihres Bardenkreiſes nach „Tyrannenblut“ eine bedenkliche Verwandtſchaft zeigt, ihn durchaus nicht, ſein Lebenlang von verſchiedenen geiſtlichen und weltlichen Fürſtlichkeiten Penſionen zu beziehen, deutſchen Fürſten und Prinzen als Cicerone zu dienen, ja wohl gar im Uebermaß loyaler Devotion einem derſelben einmal beide Hände zu küſſen. Sein Entwurf der vier Stilperioden entſprang ſeinem äſthetiſchen Bedürfniß, das Kunſtwerk als ein Ganzes und folglich auch die Geſchichte der Kunſt als ein Kunſtwerk aufzufaſſen. Wie ſeine

Beſchreibungen der Werke der Kunſt ſollte auch ſeine Darſtellung der Entwickelung der Kunſt einen künſtleriſchen Eindruck hervorbringen. Es ſollte über das Schöne nicht nur ſchön geredet, ſondern die Geneſis des Schönen ſelbſt als Schönes erkannt werden. Wie die politiſche Poeſie der Stürmer und Dränger ein verhaltenes Helden- ſo war Winckelmann's Kunſtgeſchichtsſchreibung ein verhaltenes Künſtlerthum. Man wird kaum irregehen, wenn man in dieſer künſtleriſchen Auffaſſung der Kunſtgeſchichte das geiſtige Band findet, das ihn mit Goethe's und Schelling's künſtleriſcher Auffaſſung der Naturgeſchichte verknüpfte. Erſterer hat dieſer inneren Verwandtſchaft durch ſeine geſammte Stellung zur bildenden Kunſt, letzterer in ſeiner berühmten Rede über das Verhältniß dieſer zur Natur offenen Ausdruck geliehen. Auf dieſem Wege hat Winckelmann, der nichts von Philoſophie hören mochte, einen Einfluß auf die deutſche Philoſophie ſeit Schelling geübt, welcher durch dieſen und Hegel weit über die Grenze der Kunſtgeſchichtsſchreibung hinaus ſich erſtreckt hat. Die Gewohnheit, das Entſtehen lebloſer wie lebendiger Dinge unter den künſtleriſchen Geſichtspunkt eines ſich aus ſich entwickelnden organiſchen Ganzen zu bringen, hat die Natur- wie die Geiſtes-hiſtorik verrückt und an die Stelle kühler beſonnener Empirie der künſtleriſchen verwandte Intuition geſetzt, deren vorgebliche Genialität nur zu oft ihre Willkür verhüllen ſollte. An Winckelmann muß man es anerkennen, daß er der Armut der ihm zu Gebot ſtehenden Thatſachen ungeachtet die Charakteriſtik der Hauptepochen griechiſcher Kunſtentwickelung wie durch Ahnung in der Hauptſache richtig und mit ſpäteren Funden ziemlich übereinſtimmend gegeben hat. Die Prärogative des höchſten Grades wiſſenſchaftlicher Befähigung, wie ſein Biograph treffend ſagt, die Entdeckung allgemeinſter Geſetze, war die ſeinige. Auch die Wahrnehmung, daß Winckelmann in einzelnen Fällen der Beurtheilung des Urſprungs und Werthes von Kunſtwerken in arge Irrthümer verfiel, darf jene rühmliche Anerkennung nicht ſchmälern. Der Ganymed, den er in ſeiner Kunſtgeſchichte als Beweis anführte, daß die Alten auch in der Malerei das Höchſte geleiſtet, war ein Werk von Mengs, einige andere von ihm gleichfalls für echt gehaltene antike Gemälde von der Hand Caſanova's. Bei der erſtgenannten Täuſchung, die er kurz nach der Publikation ſeines Werkes erfuhr, kränkte ihn faſt noch mehr als die empfindliche Wunde, die ſeinem Ehrgefühl geſchlagen ward, daß dieſelbe von ſeinem beſten Freunde ausging. Winckelmann war auch darin ein Sohn ſeines Jahrhunderts, daß er im Verhältniß zu Andern einer faſt krankhaften Sentimentalität verfallen konnte, nur daß die Gegenſtände ſeiner enthuſiaſtiſchen Hingebung nicht Perſonen des anderen, ſondern ſeines eigenen Geſchlechts waren, und ſeine Schwärmerei deshalb nur Freundſchaft heißen durfte. Nur ein einziges Mal ſcheint er flüchtig eine Neigung zum Weibe gefühlt zu haben, und zwar zu der ſchönen Frau ſeines Freundes Mengs, deſſen Benehmen bei dieſem Anlaß ein rechtes Zeichen der Zeit liefert. Mit dieſer bei ſeinem allerwärts ſichtbaren Schönheitsenthuſiasmus ſchwer vereinbarlichen Gleichgiltigkeit gegen das andere Geſchlecht ſcheint der ausdrückliche Vorzug, den er der männlichen Körperform vor der weiblichen gibt, ſowie ſeine wunderliche Vorliebe für die geſchlechtsloſe Schönheit der Hermaphrodite im Zuſammenhang zu ſtehen. Letztere iſt zugleich die natürliche äußerſte Konſequenz einer Philoſophie, welche das Schöne platoniſirend in das Allgemeine verlegt und von allen Beſonderheiten des Alters, Geſchlechts, der Nationalität und der Kulturſtufe abzulöſen ſucht, wie man auch daraus ſieht, daß ſelbſt Wilhelm von Humboldt dieſelbe Folgerung gezogen hat. Durch dieſe „Verwäſſerung" der Schönheit, wie durch ſeine aus derſelben Vorliebe für die Darſtellung des „Allgemeinen" ſtammenden Neigung zur Allegorie hat Winckelmann nachtheilig auf die Kunſt nach ihm gewirkt. Dagegen hat ſeine mächtige Hinweiſung auf die Antike der in Eklekticismus und Weichlichkeit erſchlafften Kunſt einen neu belebenden Geiſt eingehaucht, deren Früchte allerdings erſt geraume Zeit nach ſeinem Hinſcheiden in Männern wie Carſtens und Thorwaldſen zum Vorſchein kamen.

Rob. Zimmermann.

Digitized by Google

Heinrich Knopf; ein Plattner?

Von Hermann Hettner.

(Mit Abbildung auf S. 146.)

Die vortrefflichen Photographien Hanfſtängl's von den hervorragendſten Kunſtwerken des königl. hiſtoriſchen Muſeums zu Dresden werden viel dazu beitragen, die in ihrer Art unvergleichliche Sammlung zu gebührenden Ehren zu bringen.

Keiner wird dieſe Sammlung beſucht haben, ohne daß ihm die Prachtrüſtung Kurfürſt Chriſtian's II. in lebendigſter Erinnerung geblieben iſt. Gleich ausgezeichnet durch Meiſterſchaft der techniſchen Behandlung wie durch Reichthum und Schönheit der Ornamentation, iſt dieſe Rüſtung eines der vollendetſten Werke jener höchſten Glanzzeit der Waffenſchmiedekunſt, welche, wie Semper ſich einmal ausdrückt, das ernſte Waffenkleid des Reiters und Roſſes zum prachtvollen Schauſtück ausgeſuchter Goldſchmiedearbeit machte.

Hanfſtängl hat die verſchiedenen Theile in zehn Blättern photographirt, Bl. 71—80.

Der Grund iſt durchweg vergoldet. Auf dieſem Goldgrunde die unerſchöpflichſte Fülle geätzter und getriebener Arabeskenbildungen: Laub- und Fruchtgehänge, Rahmen- und Riemenwerk, Waffenſtücke, phantaſtiſche Masken, Genien, Sphinxe, Delphine, Seeungethüme, Tritonen, Vögel, Schlangen; in ihren reizvollen Wechſelbeziehungen und Gegenüberſtellungen und in der genialen Keckheit und Leichtigkeit der Zeichnung anmuthigſte Gebilde ſprudelnder Laune und Sinnenfreude. Und aus dem ſchimmernden Goldgrunde heraus erheben ſich in geſchmackvoll umrahmten Medaillons reiche Reliefbildnereien, in Stahl getrieben und fein ciſelirt; nicht frei von jener maleriſchen Derbheit und Ueberfülle, welche durch die Michelangeleskken in die Plaſtik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gekommen war, aber in der liebevollen Durchbildung der Einzelgeſtalten und in der vollendeten Kunſt des Treibens treffliche Meiſterwerke. Die figürlichen Darſtellungen der Mannesrüſtung ſind dem Sagenkreiſe des Argonauten- und Troerzuges entlehnt, die figürlichen Darſtellungen der Pferderüſtung der Heraklesſage.

In der ruhigen Klarheit der Anordnung, in dem rhythmiſchen Wechſel des Flachen und Erhabenen, in dem feinberechneten Gegenſatz des Goldgrundes und des hellen Stahls liegt eine ſo feine Empfindung für belebte und doch ſtreng einheitliche Geſammtwirkung, eine ſo umſichtige und ſtilvolle Conception edler und gediegener Pracht, wie ſie nur einem ſehr begabten und erfahrenen Meiſter eigen iſt.

Wer aber war dieſer Meiſter?

Keyßler's Reiſen (Th. 2, S. 1082) und Paul von Stetten's Augsburger Kunſt- und Gewerbsgeſchichte (1779, S. 492) nennen den großen Augsburger Plattner Deſiderius Kollmann. Und dieſe Bezeichnung iſt in alle kunſtgeſchichtlichen Handbücher übergegangen.

Von anderer Seite hat man an einen jener Münchener Meiſter gedacht, deren Zeichnungen wir der Entdeckung und der Herausgabe Hefner-Alteneck's verdanken. Ja, es iſt ſogar an Thomas Rucker gedacht worden, an den Meiſter jenes berühmten eiſernen Armſtuhls, welcher 1574 von der Stadt Augsburg dem Kaiſer Rudolf II. geſchenkt wurde, ſpäter nach England (Longford Caſtle Wilts) kam und, ſeitdem er wieder allgemeiner zugänglich geworden, von Allen als ein Höchſtes vollendeter Kunſt und Technik anerkannt iſt. Beſonders die Form der Rüſtung, meint man, weiſe entſchieden auf die Entſtehungszeit um das Jahr 1555, oder doch auf die Jahre von 1545 bis 1570.

Allein für keine dieſer Bezeichnungen geben die ſchriftlichen Urkunden, welche ſich in dem königl. ſächſ. Hauptſtaatsarchiv über den Ankauf erhalten haben, irgend einen Anhalt. Dieſe Urkunden nennen vielmehr einen Namen, welcher bisher in der Kunſtgeſchichte völlig unbekannt war.

In den „Kammersachen Anno 1606 (Anderer Theil, Bl. 176)" besagt eine Verordnung Christian's II. vom 26. October 1606, daß der Kurfürst unlängsten zu Schleusingen von Heinrich Knopfen aus Nürnberg einen ganzen Küraß auf Mann und Roß mit seiner Zubehörung erkauft und mit 8800 Fl. bezahlt habe. Der Kaufpreis beträgt, der Florin zu 42 Sgr. gerechnet, nach unserer Währung 13,320 Thaler.

Am 17. April 1607 wurde die Rüstung abgeliefert. Heinrich Knopf erhielt bei der Uebergabe noch weitere 55 Fl. 15 Gr. als Auslösung. Später wurde der Kaufpreis noch erheblich gesteigert, da der Kurfürst, welcher wegen seiner maßlosen Verschwendung in unaufhörlichen Geldbedrängnissen lebte, die festgestellten Fristen nicht einhalten konnte und mehrere Jahre hindurch Zins auf Zins, sechs vom Hundert, bezahlen mußte.

Je überraschender es ist, bei einem so bedeutenden Werke auf einen Namen zu stoßen, der im Laufe der Zeit gänzlich verschollen ist, um so mehr drängt sich die Frage auf, ob wir Heinrich Knopf als den Künstler oder nur als einen kaufmännischen Unterhändler zu betrachten haben.

Trotz emsigster Nachforschung ist es mir nicht gelungen, genügende Auskunft zu gewinnen.

Auf der Rüstung selbst findet sich keine Spur eines Plattnerzeichens; freilich fehlen die Federhülse des Helmkammes und der Roßstirn, sowie die Knöpfe der Visirschraube. Auch in den Urkunden des Dresdener Archivs wird Heinrich Knopf nur noch ein einziges Mal erwähnt. Die „Wochenzettel 1603 — 1605" melden auf Bl. 385 unter dem 22. October 1604 von einer Auszahlung von 828 Fl. 12 Gr. = 725 Fl. G. an „Heinrich Knopf von Münster in Westfahlen vor einen getriebenen vergoldeten Küraß sammt einem Sattel, so der Churfürst zu Sachsen für Sr. Churfürstl. Gnaden geliebten Bruder Herzog Johann Georgens Leib erkaufen lassen." Diese Nachricht ist zwar insofern wichtig, als es sich darin ebenfalls wieder um eine Plattnerarbeit handelt, und als aus ihr zugleich hervorgeht, daß Heinrich Knopf im Jahr 1604 in Münster wohnte und erst zwischen 1604 und 1606 nach Nürnberg übergesiedelt ist; aber für die Entscheidung der eigentlichen Frage, ob Heinrich Knopf Künstler oder Kunsthändler war, ist sie ohne Beweiskraft. Und zwar um so mehr, da leider diese Rüstung Johann Georgs verschwunden ist; der Vergleich wäre sehr lehrreich.

Wenn wir aber auch auf volle Gewißheit verzichten müssen, so bleibt doch immerhin eine sehr hohe Wahrscheinlichkeit, daß Heinrich Knopf der Meister dieses Meisterwerkes ist. Wäre Heinrich Knopf nicht der Plattner selbst, sondern nur ein Händler mit Plattnerwerken gewesen, sicher würde man nicht verabsäumt haben, den Namen des Meisters ausdrücklich zu nennen, zumal wenn derselbe, wie hier vorauszusetzen ist, einen berühmten Klang hatte! Im Inventar der Rüstkammer von 1614 (Archiv der königl. Sammlungen XIIIa. 10) wird diese Rüstung als „neue Rüstung" bezeichnet; sollte diese Bezeichnung nur im Sinne von „neu angekauft" zu deuten sein? Schwerlich ist dem Beginn des 17. Jahrhunderts die Möglichkeit so trefflicher Leistung abzusprechen. Auch der herrliche Prunkharnisch des Kaisers Rudolf II. in der Sammlung des österreichischen Kaiserhauses in Wien (vgl. Leitner, Taf. 49—51), welchen Hefner-Alteneck als ein Werk von Christoph Schwarz († 1597) erwiesen hat, ist nur um wenige Jahre älter. Im Dresdener Museum selbst stammt eine andere höchst ausgezeichnete, in der Zeichnung sogar noch reinere Prachtrüstung Christian's II., welche Hanfstängl's Photographien auf Bl. 31 geben, inschriftlich aus dem Jahr 1599.

Die Nürnberger Archive enthalten nichts über Heinrich Knopf. Auch in den dortigen Todtenbüchern wird zwar 1612 von einem Zirkelschmied Melchior Knopf und 1616 von einem Zirkelschmied Hanns Knopf berichtet, aber nirgends von einem Heinrich Knopf. Jedenfalls also ist Heinrich Knopf nicht in Nürnberg gestorben. Und in dieser Beziehung ist es für unsere Frage immerhin beachtenswerth, daß die noch jetzt in Nürnberg blühende Familie Knopf, deren Traditionen nicht bis in diese Zeit zurückreichen, ihre Abstammung von Wiener Goldschmieden herleitet. Sollte wohl die endgiltige Entscheidung, ob Heinrich Knopf Plattner oder Händler war, in Münster oder Wien zu finden sein?

Digitized by Google

Die akademiſche Ausſtellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

II.

(Schluß.)

Ohne dieſen ſcharf hervortretenden humoriſtiſchen Zug, einfache Bilder der Wirklichkeit ſind die Gemälde von Franz Skarbina. „Vor dem Hôtel“ ſtellt einen Portier vor, welcher für das Paar von Fremden, die im Flure ſtehen, durch Pfeifen eine Droſchke herbeiholt. Anziehender in jeder Weiſe iſt ein zweites Bild: „Strategiſche Studien“, welches allerdings eine Art von ſittenbildlichem Werth erhält, da es wirklich ein getreues Bild von dem giebt, was man während der Kriegszeit in Berlin oft genug beobachten konnte. Zwei verwundete Soldaten ſtehen an dem Schaufenſter einer Buchhandlung, um ſich auf der ausgehängten Kriegskarte von Frankreich über die Lage des Punktes aufzuklären, der gerade durch eine neue That des Heeres ein Intereſſe erlangt hat. Dahinter ſieht man einen Jungen mit der Feldmütze eines Franzoſen eine neue telegraphiſche Depeſche ausbieten, welche von vorübergehenden und aus den Häuſern tretenden Perſonen begierig gekauft wird. Die Stadt iſt bereits beflaggt. Das iſt ſo außerordentlich gut beobachtet, daß einem iſt, als hätte man genau dieſe Scene ſeiner Zeit an der oder der Ecke einmal ſelber geſehen. Daneben iſt das Bild zugleich maleriſch recht abgerundet und verzichtet ſelbſt nicht auf koloriſtiſche Haltung, obgleich eigentlicher Ton nirgend aufgewendet iſt.

O. Becker, der gleichfalls durch ſeinen Naturalismus bekannt iſt, hat drei hübſche, aber in keiner Weiſe hervorragende Bilder ganz in ſeinem bekannten Genre gemalt.

Noch einmal muß in dieſem Zuſammenhange des jungen Adolph Treidler gedacht werden. „Die Abfaſſung“ könnte man ſein Bild nennen. Ein ſehr junger, bildhübſcher Mönch hat ein Buch erwiſcht, welches augenſcheinlich kein Kompendium der Moraltheologie iſt, und ſich mit demſelben in einen unbelauſchten Winkel zurückgezogen: er iſt mit großem Vergnügen in die Lektüre vertieft. Da kommt der dicke Bruder Kellermeiſter des Weges, ein alter würdiger Herr, der zu leben verſteht und leben läßt, der ſich doch aber den Anblick der Verlegenheit gönnen mag, in die der junge „Bruder“ bei der Ueberraſchung gerathen wird. Ihm über die Schulter lugend hat er ſich leicht von der Richtigkeit ſeiner Vermuthung überzeugt: es iſt das jedem luſtigen Kloſterbruder wohlbekannte nichts weniger als geiſtliche Bändchen, das er auch manch liebes Mal geleſen und durchblättert hat; und nun wird er ihn „abfaſſen“. Schon iſt die Hand erhoben, um dem über die Schnur der frommen Büßertugend Schlagenden leiſe mit dem Finger auf die Schulter zu klopfen; es wird eine köſtliche Scene geben! Das Alles iſt ſo geiſtreich fein pointirt, ſo rund und keck vorgetragen und ſo glänzend und wirkſam gemalt, daß man das Bild wohl unbedenklich zu den beſten Produktionen der Genrekunſt auf der Ausſtellung zählen muß.

Rudolph Schick hat u. A. ein ziemlich umfangreiches Bild „Aus den Marmorbrüchen von Carrara“, Transport eines koloſſalen Blockes, gemalt, das recht lebendig komponirt und recht wacker in einem luſtig friſchen, doch harmoniſchen Kolorit gemalt iſt.

Einige als specimina intereſſante Arbeiten hatte Karl Reinhold Wigand ausgeſtellt. Er iſt einer unſerer tüchtigſten Photographen, und in ſeinen photographiſchen Leiſtungen ſo künſtleriſch wie wenige ſeiner hieſigen Kollegen. Zur Revanche zeigt er hier nun einmal ſeinen früheren Kollegen, den Künſtlern, wie er in der Kunſt als Photograph arbeitet. „Der Oberſt Graf S(chmettow) ſchildert ſeine perſönlichen Erlebniſſe des letzten Krieges bei der Attaque des Halberſtädter Küraſſier-

regimentes" (dem bekannten Wunderſtückchen des Muthes und der Tapferkeit aus der Schlacht bei Mars la Tour, welches zu Feiligrath's wundervoller Dichtung „Die Trompete von Vionville" die Veranlaſſung gegeben hat). Der Oberſt ſitzt am Tiſche zwei ältlichen Damen gegenüber und demonſtrirt ihnen mit einer ſehr vulgären Handbewegung ſeine Heldenthat vor. Etwas nach vorn zur Linken ſteht eine jüngere Dame in bewundernden Anblick des „ſeltſamen Geräths in ihrer Hand", nämlich des hiſtoriſchen, von Kugeln durchlöcherten Helmes des Oberſten, verſunken. Das iſt ſo nüchtern proſaiſch in Ausdruck und Bewegung, ſo unkünſtleriſch zufällig im Arrangement und der Gruppirung, daß man darauf ſchwören möchte, die ganze Geſchichte beruhe auf einem photographiſchen Momentbilde. Die Malerei an ſich verdient übrigens Lob. Sie iſt ſehr ſolide und ſauber, dabei in der Haltung nicht ohne eine gewiſſe ſatte Harmonie. — In einem anderen Bilde „Großſtädter am Chiemſee" (ſich die ſichtbar rieſenhafte Langeweile durch Angeln vertreibend) hat er nicht ohne Erfolg einen humoriſtiſchen Ton angeſchlagen, iſt aber maleriſch unter jenem Bilde geblieben. Noch einige andere Gemälde hatte er ausgeſtellt, zum Theil in Aquarell, welche die Verſuchung zu der Annahme, daß ihnen photographiſche Aufnahmen zu Grunde liegen, noch näher führen. Doch haben ſie in der feinen und geſchickten Behandlung alle etwas Anziehendes.

Demnach wären von den Berliner Genrekünſtlern nur noch zwei Damen zu erwähnen. Ulrike Laar zunächſt hat beſonders ein recht hübſches Bild gemalt, unter dem Namen: „Neue Heimat". Ein etwa zehnjähriges Mädchen in Trauer wird von einem Herrn in eine Familie eingeführt, in der es wahrſcheinlich die im Titel genannte „neue Heimat" nach dem Verluſte des eigenen älterlichen Hauſes finden ſoll. Einzelnes in dem Bilde iſt etwas gemacht, und Manches ſteht vereinzelt, aber im Ganzen iſt es von angenehmer Wirkung und zeugt von einem bedeutenden Fortſchritte der Künſtlerin über das hinaus, was ſie früher hervorgebracht hat; namentlich hat ſie es jetzt gelernt, die Figuren in den Raum hineinzukomponiren.

Bei der zweiten Dame dagegen muß leider von rapiden Rückſchritten berichtet werden. Emma von Schoultz hat auf den letzten Kunſtausſtellungen durch einige Bilder, in denen die gute Leitung und zum Theil die geſchickte Hand von Fritz Kraus unverkennbar war, ſchnell eine gewiſſe Berühmtheit und durch geſchickt mit Beziehung auf die Zeitſtrömungen gewählte Vorwürfe ſelbſt in weiteren Kreiſen eine große Beliebtheit errungen. Jene „Kondolenzviſite" in der vorigen Ausſtellung, welche auf dem Hintergrunde der Zeitereigniſſe allerdings eine durchſchlagende Wirkung machen mußte, iſt noch in guter Erinnerung. Sie iſt bei dieſem Genre mit Ausſchließlichkeit geblieben, aber weit von der Höhe dieſes Bildes, wenn man ſo ſagen darf, herabgekommen. Zunächſt hat ſie ein Pendant der Kondolenzviſite ſowohl der Größe wie dem Gedanken nach ausgeſtellt: einen jungen Artillerie-Officier im Kreiſe ſeiner Familie, mit Zuhülfenahme von Karten den Seinigen ſeine Abenteuer und Thaten erzählend. Die Kompoſition in dieſem Bilde, die der Figurenzahl wegen wohl etwas über die Fähigkeiten der Künſtlerin hinauslag, hat etwas von dem künſtlich Zurechtgemachten und an das Unnatürliche Streifenden des für die Photographie geſtellten lebenden Bildes, und die Beziehungen zu einer deutlich erkennbaren Räumlichkeit ſind hier noch fragwürdiger, als ſie in der Kondolenzviſite waren. Noch viel weniger befriedigend jedoch ſind zwei andere Bilder, die ſie ausgeſtellt hatte. „Im Atelier" zeigt zwei Herren prüfend vor dem auf der Staffelei ſtehenden Porträt, während die Künſtlerin ſeitwärts ſteht. Dem Bilde mangelt die Grundeigenſchaft der Bildmäßigkeit; es iſt unintereſſant, während ein ähnliches früheres Bild der Künſtlerin unbedingt intereſſant war; es iſt nicht im Entfernteſten ſo vorzüglich im Ganzen und namentlich in Einzelheiten gemacht, wie jenes frühere. Noch viel ſchlimmer aber und geradezu unbegreiflich iſt das Bild: „Einquartierung auf dem Rückmarſche", wo ein preußiſcher General auf dem polirteſten Parquet, das man ſich denken kann, von dem gezierteſten jungen Mädchen, das man ſich denken kann, mit dem unmöglichſten Kranze, den man ſich denken kann, beim Einrücken begrüßt wird. Das iſt eine künſtliche und unwahre Situation, zugleich ſo unintereſſant, da ſie an keine Perſönlichkeit und keine individuellen Gedanken und Empfindungen anknüpft, daß ſie nur durch eine meiſterhafte Darſtellung hätte annehmbar gemacht werden können. An dieſer aber gebricht es vollſtändig, das Bild iſt überall konventionell in der Anlage und im höchſten Grade dilettantiſch in der Ausführung. Die ganze Geſellſchaft ſcheint zu pfeifen, ſo „in die Pinte gezogen" ſind die

Digitized by Google

ſämmtlichen Münder; der junge Officier in der Ecke ſcheint aus der Thüre hinausfallen zu wollen und nur — will's Gott — noch durch den Widerſtand des Thürpfoſtens aufgehalten werden zu können, u. ſ. w.

Auch eines deutſchen Künſtlers in Rom mag hier noch gedacht ſein: Wilhelm Wider ſchildert Tombolaſpieler in Traſtevere. Allerlei Volk hat ſich vor einer Budike niedergelaſſen, um eifrig im Zahlenlotto zu ſetzen, während eine Alte die Nummern ausruft. In dem Bilde iſt manches Gute; aber es leidet künſtleriſch vollſtändig Schiffbruch an dem durchgängigen Zuge einer kalligraphiſchen Glätte, die in der ſchildermalermäßigen Korrektheit in der Wiedergabe einer großen Anzahl von Maueranſchlägen unmittelbar neben der Warnung: È proibita l'affissione! nicht einmal ihren Höhepunkt findet, ſondern nur ein Symptom hat. Kein neu gemachtes Kleidungsſtück, friſch gebürſtet und gebügelt, ſieht ſo untadelhaft aus wie Wider's Koſtüme, keine lackirte Maske ſo geleckt und gezirkelt, wie ſeine Geſichter. Es iſt unglaublich, wie Jemand, der doch manches Werthvolle kann, ſo vollſtändig vom geſunden Sinne und vom ſchlichten Naturgefühle verlaſſen ſein kann, um ſich in ſolche Widerwärtigkeiten hineinzuſtudiren.

Demnächſt bleibt von Genrekünſtlern nur noch Einer zu erwähnen übrig, der uns Jahre lang entfernt geblieben iſt, nachdem er einige Zeit ein ungewöhnliches Intereſſe erregt hatte: W. Stryowsky aus Danzig. Er hat wieder Iſraeliten und zwar im Gebete zur Zeit des Neumondes dargeſtellt und hier wieder jene charakteriſtiſchen Figuren vorgeführt, die ihrer maleriſchen Erſcheinung wegen ihm früher wohlverdientes Lob eingetragen haben. Daneben waren zwei Bilder von ihm ausgeſtellt als Pendants, welche er benennt: „Rendezvous und Rencontre auf Danzigs Dächern". Das erſtere ſtellt einen Schornſteinfeger dar, welcher vom Gevatter Dachdecker eine Priſe dankend in Empfang nimmt; das zweite einen Schornſteinfeger, der vom Schlote herab Maurerjungen, die ſich am hellen Tage zum Schlafen hingelegt haben, mit ſeinem Beſen aufſtöbert. Neben dem Humor, der in dem Stoffe liegt, ſieht man, hat den Künſtler vor Allem die alte Architektur und manches pikante Detail in derſelben intereſſirt, und es iſt nur zu bedauern, daß der Maßſtab ein wenig zu groß ausgefallen, und daß es den Bildern an Ton fehlt, daß ſie etwas trocken und in heller Klangfarbe ſtumpf gehalten ſind. Ein „Gänſemädchen am Oſtſeeſtrande bei Hela" endlich von demſelben Maler iſt ein Bild, zu dem man kein rechtes Verhältniß finden kann. Es iſt für Natur zu ſchwächlich und beinahe phantaſtiſch, und für einen phantaſtiſchen Gegenſtand zu realiſtiſch und gewöhnlich, in der maleriſchen Behandlung ohne jede Anziehung. Immerhin aber war es intereſſant, den vielſeitigen und ſehr begabten Künſtler einmal wieder auf der hieſigen Arena erſcheinen zu ſehen.

Digitized by Google

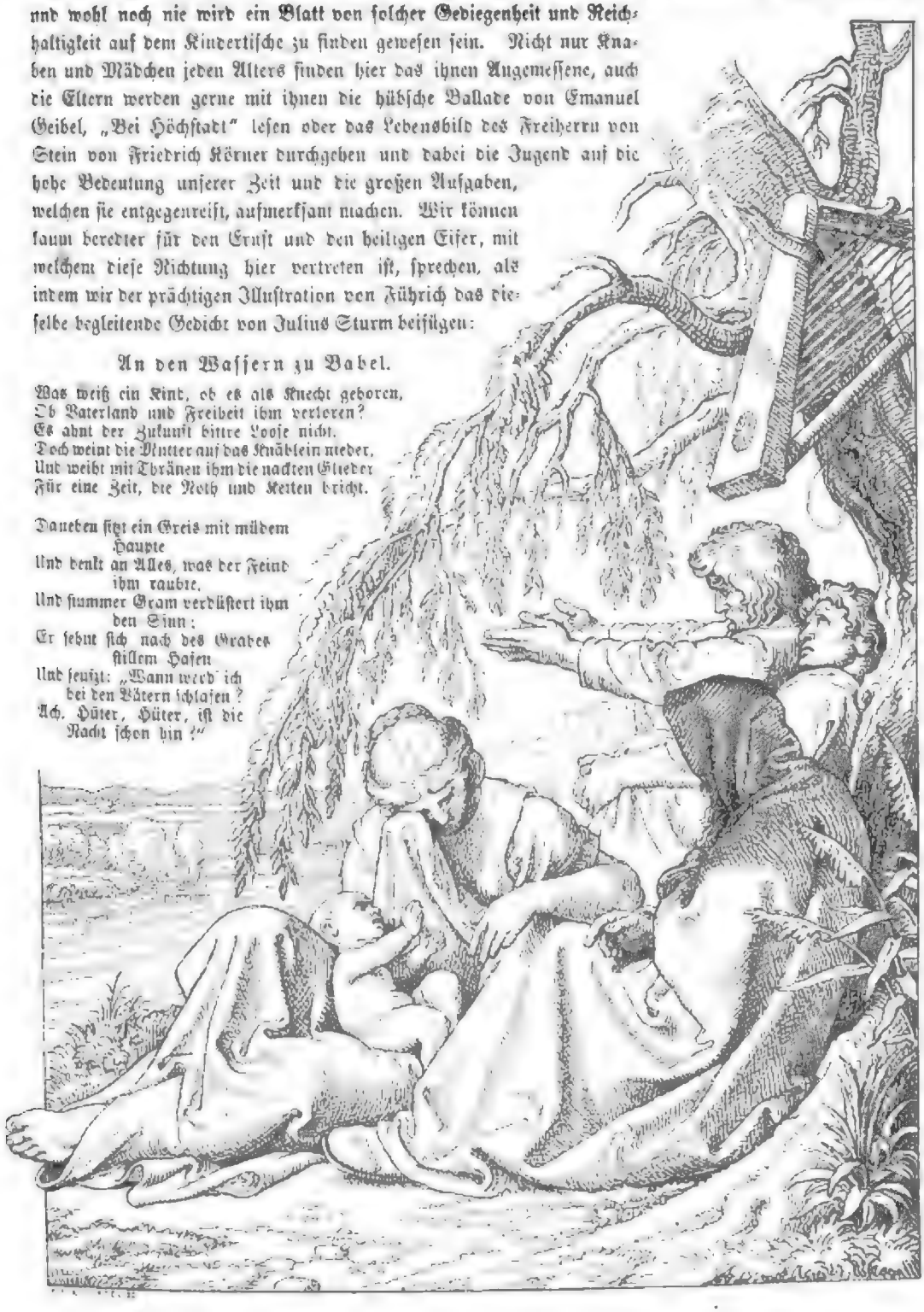
Kunstliteratur.

Deutsche Jugend. Illustrirte Monatshefte, herausgegeben von Julius Lohmeyer. Unter künstlerischer Leitung von Oskar Pletsch. 1. Band, Heft 1 — 4. Leipzig, Alphons Dürr. 1872—73. 4°.

Schon öfter ist an dieser Stelle auf den erfreulichen Aufschwung hingedeutet worden, den die Kinder- und Jugendliteratur in letzter Zeit erfahren hat. Besonders auf dem Felde der Illustration lag die Kinderstube sehr im Argen; was man da fand, schwankte meist zwischen der Fratze und der allertiefsten Unbedeutendheit. Das Vermächtniß des vorigen Jahrhunderts auf diesem Gebiete, die werthvollen Chodowiecki'schen Kupferstiche mit Text von Basedow fristeten auf dem Kindertisch nur noch ein seltenes Dasein, denn der Geschmack und der Geist jener Zeit ist für unsere kleine Welt ein allzufremder. Ein gleiches Schicksal erlebte Bertuch's Bilderbuch, das mit seiner vorwiegend naturhistorischen Richtung immerhin eine höchst verdienstvolle Erscheinung, aber zu einseitig war, um das reiche Gemüths- und erwachende Verstandesleben der Kleinen auszufüllen. Auch das Pfennig-Magazin und andere ähnliche Unternehmungen konnten sich kein dauerndes Interesse sichern, weil eben die damalige Zeit noch nicht zu der Einsicht gelangt war, daß um Ersprießliches in der Kinderliteratur zu leisten, es nicht gelte, in allzu tiefe Regionen hinabzusteigen, noch das Kind in demselben noch fremde Höhen hinaufzuziehen, sondern in's volle Kinderleben hineinzugreifen, dem Kinde die es umgebende Welt im schönsten Wort und schönsten Bild zu verklären und unbemerkt die Bedeutsamkeit und Tiefe der ihm vorgeführten Gegenstände und Ereignisse beizubringen. Unserer Zeit war es vorbehalten, auch auf diesem Gebiete das Gesetz der Individualitätsberechtigung geltend zu machen und dem Kinde zu geben, was des Kindes ist. Ludwig Richter und Moriz von Schwind gebührt vor Allen das Verdienst, dieser neuen, nun so erfolgreich gewordenen Richtung Bahn gebrochen, die vorübergehende Strumelpeter-Periode unschädlich gemacht zu haben und mit dem Motto: „Für unsere Kinder ist das Beste gut genug" an's Werk gegangen zu sein. Und in klarer Erkenntniß dessen, daß in unserer, von materiellen Interessen so sehr in Anspruch genommenen Zeit es doppelt gelte, der Jugend in Bild und Wort ein Führer zu schöner Idealität zu sein, haben sich den beiden Meistern beinahe alle großen Namen, die Deutschlands Kunst und Literatur beherrschen, angeschlossen, um im edlen Wetteifer zur Heranbildung einer starken und wahrhaft gebildeten Generation beizutragen. So entstand z. B. Georg Scherer's „Deutsches Kinderbuch" mit Illustrationen von P. v. Cornelius, W. v. Kaulbach u. A., das neben all dem Vortrefflichen, das unsern Kindern heute geboten ist, immer einen der ersten Plätze behalten wird.

Digitized by Google

Freudig begrüßen wir auch heute wieder die ersten Schritte eines Unternehmens, das einzig in seiner Art dasteht. In dem berühmten Verlage von Alphons Dürr in Leipzig erscheint seit Oktober v. J. die Monatsschrift: „Deutsche Jugend", herausgegeben von Julius Lohmeyer, der illustrirte Theil unter künstlerischer Leitung von Oskar Pletsch. Noch nie hat eine derartige Zeitschrift über Namen zu verfügen gehabt, wie wir sie auf dem Umschlage dieses Blattes als Mitwirkende aufgezählt finden, und wohl noch nie wird ein Blatt von solcher Gediegenheit und Reichhaltigkeit auf dem Kindertische zu finden gewesen sein. Nicht nur Knaben und Mädchen jeden Alters finden hier das ihnen Angemessene, auch die Eltern werden gerne mit ihnen die hübsche Ballade von Emanuel Geibel, „Bei Höchstadt" lesen oder das Lebensbild des Freiherrn von Stein von Friedrich Körner durchgehen und dabei die Jugend auf die hohe Bedeutung unserer Zeit und die großen Aufgaben, welchen sie entgegenreift, aufmerksam machen. Wir können kaum beredter für den Ernst und den heiligen Eifer, mit welchem diese Richtung hier vertreten ist, sprechen, als indem wir der prächtigen Illustration von Führich das dieselbe begleitende Gedicht von Julius Sturm beifügen:



An den Wassern zu Babel.

Was weiß ein Kind, ob es als Knecht geboren,
Ob Vaterland und Freiheit ihm verloren?
Es ahnt der Zukunft bittre Loose nicht.
Doch weint die Mutter auf das Knäblein nieder,
Und weiht mit Thränen ihm die nackten Glieder
Für eine Zeit, die Noth und Ketten bricht.

Daneben sitzt ein Greis mit müdem Haupte
Und denkt an Alles, was der Feind ihm raubte,
Und stummer Gram verdüstert ihm den Sinn;
Er sehnt sich nach des Grabes stillem Hafen
Und seufzt: „Wann werd' ich bei den Vätern schlafen?
Ach, Hüter, Hüter, ist die Nacht schon hin?"

Doch vor dem Jüngling liegt das Leben offen,
Jehova lebt, auf Hülfe darf er hoffen,
Gott ist getreu und offen steht sein Ohr;
Und wie er fest um's Knie die Hände faltet,
Schickt er zu dem, der über Allem waltet,
Sein schmerzerfülltes heißes Flehn empor.

Was aber ist dem reifen Mann geblieben?
Weit in die Ferne wird sein Herz getrieben:
Er streckt die Arme voll Verlangen aus!
Nur einmal noch möcht' er die Heimath sehen,
Jerusalem, auf deinen Trümmern stehen
Und knien im Staub vor seines Gottes Haus.

Die treue Harfe hing er an die Weide:
Dem Sänger starb das Lied im bittern Leide,
Wie möcht' er singen in des Feindes Land?
Er ist zu stolz, um seinen Schmerz zu klagen:
So mag für ihn der Wind die Harfe schlagen,
Bis seinem Volke sich ein Retter fand. —

Du aber, deutsche Jugend, nimm zu Herzen
Dieß Bild und fühle nach die tiefen Schmerzen
Des Volkes, das um seine Freiheit klagt;
Und werde du ein starker treuer Hüter
Der dir von Gott beschied'nen heil'gen Güter,
Daß an das Reich fortan kein Feind sich wagt.

Unerschöpfliche Freude erblüht den Kleinen und, gestehen wir's nur, auch den Alten, aus dem gemüthlichen und naiven Theil der Monatshefte. Da finden wir neben dem Altmeister Ludwig Richter H. Bürkner und Fr. Werkmeister, ihm würdig zur Seite stehend, dann Fedor Flinzer mit unübertroffenen Thiergeschichtchen: Peterlein in der Fremde, die Selbstbiographie eines Spatzen, die kranke Miez und Miez im Schuh und das Liedchen von der Nase, und endlich den Liebling aller Kleinen, denen beim bloßen Nennen seines Namens schon das Herz aufgeht, Oskar Pletsch. Von all den reizenden Bildchen eines bloß zu nennen, wäre zu schwer; da müßte „Der erste Geburtstag" am Ende übergangen werden, oder die „Briefkasten-Vignette", oder „Stiefmütterchen", oder „Heimkehr aus dem Walde" und das wäre eine Sünde, die wir ohnehin schon so vielem anderen Vortrefflichem gegenüber, das die Blätter bringen, auf uns nehmen müssen. Also zum Schluß mit unserer wärmsten Empfehlung des hochverdienstlichen, schönen Unternehmens nur noch eine kleine Probe von Oskar Pletsch's Muse: eine Vignette, die das Abschiedsgedicht begleitete, welches der Meister im vergangenen Jahre, als er in sein neues Heim bei Dresden übersiedelte, den Freunden sandte, und die er hier zum Ergötzen von Groß und Klein noch einmal hat abdrucken lassen.

E. v. L.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ueber die römischen Triumphalreliefe und ihre Stellung in der Kunstgeschichte von Adolf Philippi. Mit drei Tafeln. (Aus dem sechsten Bande der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften). Leipzig, S. Hirzel 1872. 8.

Hierzu eine lithographische Tafel von J. G. Bach.

Durch diese Abhandlung, welche mit der bekannten Opulenz der Publikationen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften ausgestattet ist, führt sich ein junger Archäologe bei der kunstgelehrten Welt ein, der unlängst unter glücklichen Auspizien das Lehramt der klassischen Alterthumswissenschaft an der Leipziger Universität angetreten hat, und von dem wir, nach der ersten Probe zu schließen, auch für die literarische Förderung dieser Studien das Beste zu erwarten haben.

Der Verfasser stellte sich, wie der Titel der Schrift andeutet, zwei im Grunde genommen verschiedene Aufgaben: eine rein historische und eine kritisch-ästhetische. Die erste handelt von der Entstehung jener specifisch römischen Reliefdarstellungen, welche einen Theil des plastischen Schmuckes der Triumphbögen der Kaiserzeit bilden. Die zweite hat es mit der stilistischen Würdigung der künstlerischen Eigenthümlichkeiten dieser Reliefs und der römischen Reliefbildwerke überhaupt zu thun. Wir wissen, daß diese nach vorwiegend malerischen Gesichtspunkten komponirt zu sein pflegen und sich dadurch in entschiedenen Gegensatz zum griechischen Relief stellen, welches dem Charakter der plastischen Flächenbekleidung treu und jeder perspektivischen Anordnung im malerischen Sinne fern bleibt. Wir sind auch gewohnt, deßhalb das römische Relief als eine Zwittergattung herabgesetzt und das griechische als das einzig reine Vorbild seiner Art gepriesen zu sehen. Philippi bemüht sich, aus der Entstehungsgeschichte des römischen Reliefs, und zwar speziell des historischen Reliefs an den Triumphbögen ein anderes Urtheil zu schöpfen, indem er den Ursprung des Reliefs aus der Malerei darzuthun sucht. Die Triumphalreliefs der Kaiserzeit, sagt er, sind deßhalb so malerisch komponirt, weil sie ursprünglich Gemälde waren, Gemälde auf Holz oder auf Leinen, deren Darstellungen die Thaten der Triumphatoren verherrlichten, und die, nachdem sie früher bei den Triumphen selbst als Gelegenheitsbilder figurirt hatten, dann an den bleibenden Denkmälern der Triumphe, den Triumphbögen, gleichsam in Stein übersetzt wurden.

Zur Erhärtung dieser Thesis ist ein ziemlich umständlicher Beweisapparat beigebracht, auf dessen einzelne Punkte wir hier natürlich nicht näher eingehen können. Nur dem Gange der Untersuchung im Großen wollen wir folgen und da und dort einem aufsteigenden Bedenken Raum geben.

Philippi geht von dem ersten bedeutenderen in Rom erhaltenen Denkmal der Triumphalsculptur aus, von den Reliefs im Innern des Titusbogens. Die vorzüglichen Abbildungen, die er von diesen Werken beibringt, berichtigen die Vorstellungen, die man aus den gangbaren, auf Bartoli's Kupfer zurückzuführenden Reproduktionen über den Stil der Titusbogenreliefs zu schöpfen pflegte, in manchen wesentlichen Punkten. Mit dankenswerther Bereitwilligkeit hat die Gesellschaft der Wissenschaften es gestattet, daß das berühmteste von den beiden Stücken, der Zug mit dem siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel in Jerusalem, diesem Berichte beigegeben wurde. Es ist in der That ein dekoratives Prachtstück ersten Ranges, nicht nur reich an trefflichen Details, ausdrucksvollen Charakterköpfen, würdigen, kräftigen Männergestalten von vorzüglicher Bewegung und Gewandung, sondern vor Allem ein Bild wirklichen Lebens, frisch und keck der Natur abgewonnen, wie nur irgend ein Werk hellenischer Kunst.

Und doch, wie grundverschieden von dieser! Verschieden besonders durch die Vertiefung der Bildfläche, wodurch die Anwendung verschiedener Reliefschichten, vom völligen Hochrelief bis zur ganz flachen Zeichnung auf dem Hintergrunde, möglich ward. Dies namentlich, sagt Philippi, haben die römischen Bildhauer nicht etwa nur malerisch in ihr Werk hineingefühlt, sondern aus der Malerei in die Plastik hinübergenommen. Obschon, setzt er hinzu, schwerlich bestimmte Gemälde für die Reliefs als „Vorlagen" gedient haben, so sind sie doch auf die „Art der Darstellung" von Einfluß gewesen. Seit dem Ende des vierten Jahrhunderts v. Chr. ist uns die Ausübung der Wandmalerei durch römische Künstler, wenn auch nicht positiv die der Malerei historischen Stils und Inhalts, zur Genüge bezeugt. An den gemalten Schmuck der Tempel und Hallen reihte sich die leichtere Dekorationsmalerei der Privathäuser und die von Hellas herüber-

gekommene Sitte, „Tafelbilder in die Wände einzulassen und mit dekorativer Bemalung der letzteren zu verbinden", welche zur Zeit des Plautus († 184 v. Chr.) „in Rom bereits allgemein war." Durch diese Ausbreitung der Malerei und die damit Hand in Hand gehende Aufnahme der farbigen Marmorincrustation wurde die Sculptur als dekorative Kunst bei Seite geschoben und zugleich dem malerischen Stil des Reliefs vorgearbeitet.

Spuren dieses malerischen Stiles will der Verfasser schon in den Reliefs eines Claudiusbogens (in Villa Borghese) erkennen, von denen die erste Tafel seiner Abhandlung eine Probe giebt*). Die Arbeit ist jedenfalls die eines höchst unbehilflichen Künstlers. Vollkommen durchgebildet zeigt sich der malerische Stil in den Reliefs des Titusbogens. Hier bietet die Vertiefung des Bildgrundes nicht nur der breitesten Entfaltung des historischen Vorgangs Raum, sondern es konnte nun auch ein Stück Architektur mit in die Darstellung aufgenommen werden, „der zur Hälfte sichtbare Bogen, durch welchen der Zug mit der Tempelbeute zieht." In dieser Verbindung der Figuren mit der Umgebung, in der zunehmenden Bedeutung der letzteren, welche verwandten Darstellungen ganz den Charakter von „Architekturbildern mit Staffage" verleiht, erkennt Philippi mit vollem Recht einen der Hauptunterschiede der römischen von der griechischen Reliefbildnerei. Ob dagegen der äußere Anlaß zur Ausbildung der römischen Reliefsculptur erst mit den Triumphbögen des kaiserlichen Rom's gegeben worden sei, und ob „vorzugsweise" diesen das malerische Relief angehört habe, wie der Verfasser meint, das halten wir noch für eine offene Frage. Es läßt sich sehr wohl denken, daß mit der reicheren Entwickelung und massenhafteren Gestaltung der Außenarchitektur überhaupt, welche in immer kräftigeren Gliederungen, Ausladungen und Verkröpfungen sich erging, die alte, ausschließlich in der Fläche operirende Incrustation und Malerei sich als unzureichend erwies und dem energischer wirkenden Relief das Wort abtreten mußte. Dieses bemächtigte sich des ihm von der Malerei überlassenen Platzes, behielt aber den von jener geschaffenen Stil bei. Es durfte dies um so eher thun, als ja auch in die Architektur und ihre Massengliederung bei den Römern ein malerisches Prinzip hineingekommen war, welches die einzelnen Theile nicht so straff der einheitlichen Hauptform unterordnete, wie dies der hellenische Stil verlangt, sondern ihnen eine freie Gruppirung und mannigfaltig wechselnde Verbindung gestattete. Diese Befreiung und Verselbständigung sehen wir also auch mit dem Relief vor sich gehen. Es löst sich von der Fläche, die es ziert, künstlerisch los; es wird Bild und will zunächst als solches, nicht nur als dekoratives Glied eines Ganzen, gewürdigt werden.

Wenngleich wir demnach die „Einführung des malerisch behandelten Reliefs in die Kunstgeschichte" mit dem Verfasser nicht als ein „Verdienst" der Römer bezeichnen möchten, so ist mit dem Obigen doch die Erscheinung selbst historisch erklärt und als eine Konsequenz der künstlerischen Gesammtentwickelung Roms nachgewiesen. Die kritische Würdigung des römischen Reliefstils, zu welcher der Autor auf diesem Wege gelangt, können wir uns nur völlig zu eigen machen. Er sagt am Schluß: „Was nach den Gesetzen des strengen Systems und innerhalb der Grenzen einer Epoche ein Fehler ist, kann im Zusammenhange der historischen Entwickelung als ein Fortschreiten zu neuen Richtungen aufgefaßt werden. Das malerisch behandelte Relief ist bekanntlich eine Glanzseite der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts." — „Seine Anfänge liegen in Rom. Durch das Medium der römischen Welt hat die moderne Welt das Erbtheil der griechischen Kultur überkommen." — „So knüpfte auch die moderne Reliefbildnerei an die römische Kunst an", — „und der vollendeten Thatsache gegenüber kann kein Zweifel darüber sein, daß die Belebung des Flächenreliefs im Sinne der griechischen Kunst heute nur noch auf künstlichem Wege erfolgen kann, sobald man über das bloße Ornament hinausgeht und das Gebiet figürlicher Darstellung betritt." *

*) Vergl. übrigens A. Bonze, Oesterr. Gymn. Zeitschr. 1872 S. 856, der auf das nach Ritschl bedeutend ältere Grabmal von St. Remy und seine ebenfalls schon malerisch behandelten Reliefs hinweist.

Anſelm Feuerbach.

Von Fr. Pecht.

Mit Illuſtrationen.

Die Berufung dieſes begabteſten jüngeren Vertreters des großen Stils in der Malerei an die Akademie in Wien kann nur als ein in jedem Sinne erfreuliches Ereigniß begrüßt werden, denn ſie ſchließt wohl zugleich die Berufung zu ausgedehnter Thätigkeit für monumentale Zwecke ein, für die gerade Feuerbach wie nicht leicht ein Anderer geeignet erſcheint. Dadurch kann ſie zu einem ſo entſcheidenden Wendepunkte in dieſem Künſtlerleben werden, daß eine genauere Betrachtung des bisher von ihm zurückgelegten Weges eben jetzt am Platze erſcheinen dürfte.

Und zwar um ſo mehr, als wir in Feuerbach nicht nur eine mehr oder weniger talentvolle Perſönlichkeit zu betrachten haben, ſondern vor allem den unbeugſamen Repräſentanten eines Prinzips. Dieſes iſt enthalten in der Frage, ob es überhaupt möglich ſei, den modernen deutſchen Geiſt und die Formen der klaſſiſchen Kunſt, wie ſie Hellenen und Römer und zuletzt noch das Cinquecento ausgebildet, eine organiſche Verbindung und Durchdringung, eine Ehe eingehen zu laſſen, der das wirklich lebensfähige Kind einer wahrhaft neuen klaſſiſchen Kunſt entſprießen könnte, oder ob wir es im beſten Falle nur zu etwas bringen, das mit der niederländiſchen oder ſpaniſchen Schule weit mehr Verwandtſchaft hätte, als mit der italieniſchen. Es mag Manchem anmaßlich erſcheinen, die obige Frage nach Cornelius und Overbeck, nach Kaulbach, Genelli, Rahl immer wieder aufzuwerfen; indeß wenn es wir nicht thun, braucht man blos zu ſehen, wie ſich das jüngere Geſchlecht zu jenen Männern ſtellt,

Digitized by Google

— und die Nachwelt behält leider immer Recht — um ſich zu reſigniren und ſich lieber gleich offen zu der Anſicht zu bekennen, daß jene Meiſter, wie bedeutend auch immer, dieſes Problem nicht zu löſen vermocht, daß ſie es nicht bis zu Werken von der künſtleriſchen Vollendung und Lebenskraft, vor allem aber von jener tiefſten Wiedergabe des nationalen Weſens und ſeiner Eigenthümlichkeit gebracht haben, wie wir ſie in der Iphigenie, Hermann und Dorothea, Fauſt, in der Braut von Meſſina, Tell oder Wallenſtein bewundern, und wie ſie allein den Kunſtwerken den Anſpruch verleihen, klaſſiſch genannt zu werden.

Wenn es auch begreiflicherweiſe einer ſpäteren Zeit vorbehalten bleiben muß, feſtzuſtellen, ob das, was Cornelius und Kaulbach nicht vermocht, Feuerbach beſſer gelungen ſei, ſo läßt ſich doch vielleicht der Nachweis führen, daß er zu der Zahl der Wenigen gehört, welche an jenen Männern vorüber die deutſche Kunſt der Löſung jener Frage der Erzeugung eines zugleich lebendigen, modernen und doch hohen Stils um einen großen Schritt näher gebracht haben, daß ſie ihm alſo einen wirklichen Fortſchritt verdankt. Sehen wir an der Hand ſeiner Werke und ſeines Lebensganges zu, ob und wie er dazu gekommen.

Anſelm Feuerbach wurde den 12. September 1829 zu Speyer als der Sohn des dortigen Lycealprofeſſors und berühmten Archäologen und als Enkel des Criminaliſten Feuerbach geboren.

Nachdem der Vater 1836 an die Univerſität Freiburg berufen worden war, erhielt der Sohn dort ſeine Erziehung und beſuchte Schule und Lyceum bis 1846, in welchem Jahre er bei früherwachter Neigung zur Kunſt an die Düſſeldorfer Akademie ging und unter Schadow's ſpezieller Leitung die erſten Studien machte. Die pietiſtiſch gefärbte Leitung ſowohl als auch der ganze Geiſt der damaligen Düſſeldorfer Schule paßten für ſein Naturell zu wenig, als daß er ſich nicht bald davon weggeſehnt hätte, und ſo vertauſchte er ſchon 1848 Düſſeldorf mit München und den pedantiſchen Schadow mit dem ſo geiſtvollen und anregenden Rahl, der gerade dort weilte.

Mit dem einnehmendſten Aeußern ausgeſtattet, voll Genie und Feuer, wie er war, hat ſich das Andenken ſeiner glänzenden Perſönlichkeit dort bis heute erhalten, wie er ſeinerſeits von Rahl und der ganzen übrigen Münchener Schule offenbar ſtarke Impulſe empfing, der erſtere ihm zuerſt den Sinn für die klaſſiſche Kunſt großen Stils in der Weiſe aufgeſchloſſen zu haben ſcheint, wie ſie für ſein ganzes ſpäteres Leben nachwirkte. Indeß war davon zunächſt noch wenig zu ſpüren. Hören wir doch in der Jugend gar manches, was wir erſt ſpäter bei größerer Ruhe verſtehen, und das dann auch erſt ſeine Wirkung thut; denn alle fruchtbaren Wahrheiten muß man ja erleben, mit dem Hören iſt noch ſehr wenig gethan. Zunächſt ging Feuerbach 1850 nach Antwerpen und 1851 nach Paris. In demſelben Jahre ſtarb ſein Vater, und es blieb ihm jetzt Niemand als ſeine geiſtvolle Stiefmutter, die ihm aber mit einer wahrhaft unermüdlichen, ſelbſtloſen Aufopferung jede wirkliche Mutter mehr als erſetzte. Dieſe edle Frau ſpielt im Leben des Künſtlers dieſelbe Rolle, wie ſie ſo viele groß angelegte Mütter im Leben berühmter Söhne geſpielt haben; er verdankt ihr jede Art gemüthlicher und geiſtiger wie materieller Förderung. Da ſie ſelbſt kinderlos war, wurde das Glück des Stiefſohns von da an ihre einzige und in den ſchwierigſten Verhältniſſen meiſterhaft gelöſte Aufgabe. In Paris beſuchte Anſelm zuerſt das Atelier des gerade auf der Höhe ſeines Erfolgs ſtehenden Couture, das er indeß bald verließ, um fortan ſelbſtändig zu arbeiten. Jedenfalls verdankt er der franzöſiſchen Schule jene Tendenz zu feinſter Durchbildung der Form, beſonders auch der plaſtiſchen Modellirung, die bald in ſeinen Arbeiten hervortrat. Die erſte derſelben iſt „Hafis in der Schenke“ (1852), die man auch in der trefflichen photographiſchen Ausgabe ſeiner Werke findet, welche ſein treuer Freund, der Photograph Allgeyer in Karlsruhe bei Belten publizirte, und von welcher bis

Digitized by

jetzt drei Hefte mit achtzehn, faſt alle bedeutenderen Arbeiten des Künſtlers enthaltenden Blättern erſchienen ſind.

Nachdem Feuerbach 1853 von Paris nach Karlsruhe zurückgekehrt war, erſchien, bald nach „Hafis", der ihm in der Richtung verwandte „Tod des Pietro Aretino", welcher bei ſeiner Ausſtellung in Deutſchland bereits allgemeines Aufſehen erregte. Sind auch Anklänge an die „Fête romaine" Couture's wahrzunehmen, ſo tritt doch bei beiden Bildern der Einfluß des Paul Veroneſe viel auffallender als irgend ein anderer hervor. Nicht minder aber vor Allem das hohe maleriſche Talent, die Eigenthümlichkeit und Größe der Auffaſſung und Behandlung des gegebenen Stoffes, die faſt noch zu dekorative Kühnheit und Fertigkeit der maleriſchen Handſchrift. Der dreiundzwanzigjährige junge Mann kann hier ſchon mehr, bewältigt das Handwerk mit größerer Sicherheit, als die alte klaſſiziſtiſche Schule dies jemals vermocht. Bei dieſer Leichtigkeit der Produktion glaubt man viel eher für die Zukunft einen Manieriſten erwarten zu müſſen, als das, was Feuerbach nachher geworden. Daran erinnert höchſtens die ſchon damals hervortretende Vorliebe für eine kühle graue, ja bisweilen ſelbſt grünliche Färbung, eine Neigung, die er im Ganzen, wenn auch mit einzelnen Ausnahmen, feſtgehalten hat. Man findet ſie auch in einer geiſtreichen Kopie der „Aſſunta" des Tizian, die der 1854 mit einem Stipendium der badiſchen Regierung nach Venedig gegangene junge Künſtler von dort einſchickte, zugleich mit der ſelbſtändigen Kompoſition einer Figur der Poeſie, welche höchſt edel gedacht, ſchon einen mächtigen Fortſchritt zum Großen und ſtilvoll Erhabenen darſtellt. Allein noch ward ihm der Anſtoß dazu durch die Großartigkeit der Tizian'ſchen Schöpfungen gegeben, ohne daß ſich dieß indeß in dem weit eher plaſtiſch als koloriſtiſch gedachten Bilde direkt nachweiſen läßt. Unglaublich genug hatte man in Karlsruhe ſo wenig Verſtändniß für dieſe Beſtrebungen, daß man den Künſtler durch Entziehung des Stipendiums für das Verbrechen ſtrafte, ſich an Tizian ein Beiſpiel genommen zu haben, ſein Bild ſelber aber in eine Rumpelkammer der Galerie ſtellte, wo es lange Jahre blieb.

Obgleich durch dieſe unvorhergeſehene Ungnade faſt aller Mittel baar, ließ ſich der Künſtler im Vollgefühl ſeiner Kraft und ſeines Berufes doch nicht abſchrecken und wanderte mit hundert Franken in der Taſche nach Rom. Hätte er wie ſo viele Andere, anſtatt ſeinem künſtleriſchen Gewiſſen zu folgen und nach dem Höchſten und Edelſten zu ſtreben, nach jener Einfachheit, Größe und Strenge, die in der Kunſt ſo ſchwer zu erreichen ſind, nach jener vornehmen Gebundenheit des Stils, für die der Mitwelt ſo lange die Empfänglichkeit abging, weil ſie ihr nie mit voller Lebenswahrheit vereint geboten wurde, — hätte er, ſagen wir, ſtatt deſſen den realiſtiſchen Neigungen des Tages gehuldigt, wozu er, wie wir geſehen, ſo gut befähigt war wie irgend einer: kein Zweifel, das Martyrium, das nun für ihn begann, wäre ihm erſpart geblieben.

Er hatte aber den Muth, lieber die Dornenkrone langjähriger Mißhandlung auf ſich zu nehmen, als ſeine künſtleriſchen Ueberzeugungen zu verläugnen. Dieſer leider immer ſeltener werdende Muth iſt es, der ihm der Vater des Ruhmes ward.

Nach zwei Jahren war 1857 ſein „Dante mit edlen Frauen in Ravenna" als erſte größere Frucht ſeines Umgangs mit Raffael und Michel Angelo gereift. Während dieſe für die meiſten nach Rom pilgernden deutſchen Künſtler nur da zu ſein ſcheinen, um den Beweis zu liefern, daß man ſelbſt für ihre erhabene bildende Kraft vollkommen unzugänglich ſein kann, hatten ſie dieſelbe an dem jungen Adepten vollkommen bewährt.

Es wäre ſchwer möglich, das Problem, welches ſich Feuerbach bewußt oder unbewußt für ſeine künſtleriſche Wirkſamkeit geſtellt hatte, und deſſen formeller Theil eben als die Wiederbelebung der klaſſiſchen Stilformen durch das feinſte Naturſtudium bezeichnet wurde, klarer

Digitized by Google

und beſtimmter zu formuliren und glücklicher zu löſen, als es hier geſchieht. Die Konzeption iſt überaus großartig, beſonders die Silhouette der Gruppe von erhabenem Ernſte und majeſtätiſcher Ruhe, Dante ſelber von ſo gehaltener und grandios edler ſtiller Trauer, wie man es nur für den Dichter des Inferno wünſchen mag. Die Frauen haben jene ſüße Holdſeligkeit, vereint mit ſtolzer Würde und ſüdlicher Ueppigkeit der Form, wie ſie uns an den venetianiſchen Bildern, vorab an Palma entzücken, die durchweg harmoniſche Färbung iſt von einer gediegenen Fülle und Einfachheit des Tons, die durchaus für den Gegenſtand paßt, das Ganze mit ſeinen bei ſehr tiefem Horizont ſich dunkel von der Luft abhebenden mächtigen Figurenmaſſen macht einen ebenſo imponirenden wie durchaus originellen Eindruck und hatte heuer, wo ich es ſeit dreizehn Jahren zum erſtenmale wiederſah, für mich nichts von ſeiner Macht verloren.

Zu Karlsruhe, wo es in die Galerie kommen ſollte, hatte man für den hohen Werth dieſes Kunſtwerks wie für das Verdienſtliche der ganzen Tendenz, die ihm zu Grunde lag, wiederum ſo abſolut kein Verſtändniß, daß ſich der Direktor derſelben ſogar zu einem Proteſt gegen ſeine Aufnahme in die ihm unterſtehende Sammlung hinreißen ließ. Der Großherzog, der es in richtiger Würdigung des großen Talents ſeines Unterthans beſtellt, behielt das Bild für ſeine Privatſammlung, und hier blieb es, bis die neueſte Zeit und der trotz ſyſtematiſcher Anfeindung von dort beſtändig ſteigende Ruf des Künſtlers endlich ſeine Aufnahme in die Galerie erzwang, die ihm doch unter ihren ſämmtlichen modernen Bildern nur ſo wenig von gleicher einfacher Größe an die Seite zu ſetzen hat.

So von ſeiner Heimat weggedrängt, die alle Urſache gehabt hätte, auf ihn ſtolz zu ſein, ſtatt ihn von prätentiöſer Mittelmäßigkeit und ihren literariſchen Handlangern anfeinden zu laſſen, galt es jetzt für Feuerbach, lange peinvolle Jahre zu überwinden. Er würde vielleicht, ſtolz, unbeugſam, abgeſchloſſen, verletzbar und feinfühlig, wie er war, dabei zu Grunde gegangen ſein, ohne die Aufopferung ſeiner Stiefmutter und die Protektion des edlen Frhrn. von Schack, der Jahre lang faſt all ſeine Werke für die berühmte Sammlung erwarb, zu deren werthvollſten Schätzen ſie neben denen Genelli's heute noch gehören.

Sie beweiſen, daß ſein Mißgeſchick mit dem „Dante" keineswegs ganz ohne Einfluß geweſen, der aber theils nachtheiliger, theils vortheilhafter Art war. Da ſie die mittlere Periode des Künſtlers, das Suchen, bezeichnen, ſo ſind ſie auch gemeinſam zu charakteriſiren. Fehlt ihnen auch mit wenig Ausnahmen das Siegesgewiſſe, Sichere, die ſtolze ungebrochene Kühnheit, der geniale Wurf des „Dante", ſo zeigen ſie dagegen ein unabläſſiges Ringen, das beharrlichſte Studium der Form und eine unbeſtreitbare allmähliche Vertiefung des Talents, das nach und nach den Reſt von koketter Aeußerlichkeit, der ihm noch anklebte, abſtreift, immer ſeelenvoller wird, zuletzt in einer Anzahl von Kinderbildern ſogar naive Naturlaute bringt, die dem bewußten Weſen des Künſtlers urſprünglich ferner lagen.

Das grandioſeſte von denen, die der erſten Dante'ſchen Richtung angehören, iſt das 1862 entſtandene Bild „Pietà", mit lebensgroßen Figuren und herrlich ernſter koloriſtiſcher Stimmung, wie er ihr erſt in neuerer Zeit wieder vollſtändig Meiſter geworden. Dagegen ſind die ſehr graziöſen Frauen nicht ohne eine gewiſſe Koketterie und gehen in dem tragiſchen Moment nicht auf. Die Abbildung, von der Hand des Profeſſors Raab radirt, überhebt uns jeder weiteren Beſchreibung. Dieſe vortreffliche Radirung giebt den Charakter ſtrenger Größe und tiefen Ernſtes, der beſonders die koloriſtiſche Stimmung des Bildes auszeichnet, ebenſo gelungen wieder wie die Feuerbach eigenthümliche Flächenbehandlung. — Ferner „Arioſt, mit ſchönen Frauen im Park von Ferrara ſcherzend", ein wenig bunt und kalt, aber von herrlicher Charakteriſtik, beſonders des Dichters ſelber. Es folgt dann „Petrarca, der Laura zum erſten Male in der Kirche ſieht", ein Bild, in dem ſich der Künſtler mit

Digitized by Google

Digitized by Google

großer Feinheit in den Charakter der Zeit hineinlebte, und dessen kühles Kolorit eine merkwürdige Leuchtkraft zeigt.

Man sieht, das Ideal des Künstlers in dieser Periode ist ein genialer Mann, der seine Anziehungskraft auf schöne Frauen ausübt, ein Thema, dessen geistvolle Variationen alle diese Bilder sind. Läßt sich überhaupt in sämmtlichen Werken Feuerbach's eine andere Religion nicht erkennen, als der Kultus der Schönheit, so machte ihn eben diese Eigenschaft auch geschickt zu der Lösung seiner Hauptaufgabe in der heutigen Kunst, zur Vermählung dieses ganz modernen Geistes mit der klassischen Form, die ja zu Raffael's wie der Hellenen Zeit aus ganz ähnlicher geistiger Verfassung herauswuchs. Gerade weil ihnen die unbefangene Freude an der Schönheit der Natur und der Kunst abgeht, waren unsere modernen Klassizisten von Cornelius bis Kaulbach unvermögend, diese Aufgabe zu lösen, nur Genelli und Rahl gehen wenigstens einen Schritt weiter, während für Schwind das geistreiche Erzählen immer Hauptsache ist, das bei Feuerbach eigentlich gar keine Rolle spielt.

Von den beiden Erstgenannten unterscheidet er sich aber außer durch die feinere Durchbildung der Form, die größere Beherrschung der Technik auch vor allem dadurch, daß er das, um was er an Reichthum der Erfindung hinter ihnen vielleicht zurück bleibt, durch die größere Intensität ersetzt, daß er nicht nur die körperliche Schönheit zu schildern, sondern auch die Seelenschönheit mit ihr zu verbinden weiß, und das oft mit großer Tiefe und seltenem Zauber. Zu den vorzüglich dadurch glänzenden Schack'schen Bildern gehört vor allem die „Francesca von Rimini," ein Bild voll unaussprechlicher Anmuth und Süßigkeit, die etwa gleichzeitig, im Jahre 1861 entstandene erste „Iphigenie", verschiedene andere Frauenbilder, selbst in modernem Kostüm. Auch darin unterscheidet sich Feuerbach durchaus von seinen deutschen Vorgängern, daß es sich ihm, wie man schon an der bloßen Aufzählung seiner Bilder sieht, weit mehr um Darstellung eines schönen Seins als um die eines Geschehens handelt, daß er kein vorzugsweise dramatischer Maler ist, wie fast alle die, welche sich um Cornelius gruppiren. Deßhalb hat er auch so viel Sinn für die Kindernatur, und die in dieses Genre zählenden Werke gehören unstreitig zu seinen reizendsten Schöpfungen, wie wir sie in verschiedenen Gruppen musizirender Kinder finden — darunter eine der schönsten zwei Knaben von einer Dryade belauscht, bei Schack, eine andere ein singender Knabe und ein Mädchen ebenso belauscht, etwa um 1865 gemalt, jetzt in Basel. Letzteres Werk ist vielleicht das anmuthvollste von allen; die lebensgroßen Figuren sind mit einer dicht an die Venetianer hinstreifenden Tiefe und Klarheit kolorirt, die Form ist so groß, einfach und verstanden, der Ausdruck von einer naiven Wahrheit und ächten Natur, die Landschaft von einem Zauber, daß es nicht nur zu den besten Arbeiten des Künstlers, sondern auch zu den reinsten Kunstwerken unserer Zeit gehört.

Kommen dazwischen, auch bei Schack, wieder flüchtigere Arbeiten, so doch gewiß keine einzige, die nicht den Stempel einer hohen Eigenthümlichkeit trüge, nicht mindestens in jeder Galerie aussähe, wie das, was man das Werk eines „guten Meisters" nennt, weil ihr immer eine wirkliche Anschauung zu Grunde liegt, und weil die strenge Zucht großen Stils den Künstler allmählich gelehrt hat, erbarmungslos jeden kleinen Reiz, der die Größe und Einfachheit des Ganzen beeinträchtigen könnte, unter den Tisch zu werfen.

Dieß konnte ihn freilich nur der fortwährende Umgang mit den Meistern des Alterthums lehren, mit denen ihn sein beständiger Aufenthalt in Rom in Contakt erhielt. Ebenso konnte nur seine vollständige Abschließung von der modernen frivolen Welt, die sich gleichgiltig und neugierig dort durch die Ateliers drängt, es ermöglichen, ihrer Verflachung zu entgehen. Wenn man aber jung und mit allen Eigenschaften des Geistes und Körpers in glänzendster Weise ausgerüstet ist, um in dieser Welt zu gefallen, so gehört gewiß keine kleine Entsagung

Digitized by Google

und Charakterfeſtigkeit dazu, ſie ſtolz zu verſchmähen. Wenn er ſich dabei für die Einbuße der Zärtlichkeiten von überbildeten Berliner Jüdinnen durch den Umgang mit einer ſchönen Römerin entſchädigte, deren prächtige junoniſche Geſtalt ſich in ſo mancherlei Metamorphoſen durch ſeine Bilder aus dieſen Jahren zieht, der wir bald als Bianca Capello und bald als Pallas oder Medea begegnen, ſo hatte dieſer Umgang wenigſtens das Naturwüchſige, die herrliche antike Tradition für ſich, die heute noch in den ſtolzen Enkelinnen der Wölfin lebendig iſt. Damit, wie mit den Kinderbildern, war der allmähliche Uebergang vom vorherrſchend mittelalterlichen, römiſchen Stoffkreiſe zum antik helleniſchen von ſelbſt gegeben, wie er endlich nach verſchiedenen Vorläufern, wie Lesbia, Iphigenie u. a. m., in dem berühmt gewordenen Sympoſion auf der Münchener Ausſtellung von 1869 fertig zu Tage trat.

Und zwar zunächſt zu ſo allgemeinem Entſetzen — auch dem meinigen — daß ich noch heute nicht ohne Lachen daran denken kann. Der Künſtler hatte nämlich in der Abſicht, das Morgengrauen anzudeuten und wohl auch um den Ernſt des Ganzen zu erhöhen, vom Grau unglücklicher Weiſe etwas zu verſchwenderiſch Gebrauch gemacht, ſo daß das koloſſale Bild in ſeiner anfänglichen Umgebung von lauter ſtark naturaliſtiſch gewürzten Meiſterſtücken der Piloty'ſchen und anderer moderner Münchener Schulen ausſah, wie ein Stück Eismeer, das ſich ungebeten in einen Parfümerieladen drängt. Erſt als nach ein paar Wochen dieſer Mißgriff der Hängekommiſſion beſeitigt und das Gaſtmahl unter die Kartons placirt war, kam man endlich ſehr langſam zu der Einſicht, daß man hier vor einem epochemachenden Kunſtwerke hohen Ranges ſtehe, dem die ſämmtliche Hiſtorienmalerei großen Stils auf der ganzen Ausſtellung kaum viel von gleichem Werthe an die Seite zu ſtellen habe, ja daß unſerer Malerei noch nie die Verlebendigung einer ſo entfernt liegenden Kulturperiode mit ihren Hauptvertretern in ihrem eigenſten Charakter geiſtvoller und überzeugender gelungen ſei, und zugleich eine Ueberſetzung des in der Antike lebendigen Geiſtes aus der Plaſtik in die Malerei, ein Problem, an dem ſich von David bis Ingres oder von Carſtens bis Genelli und Rahl ſo viele abgemüht, ohne daß ſie jemals vollſtändigen Erfolg gehabt hätten. Denn was an deren Werken uns anzieht, das iſt die bedeutende Subjektivität ihrer Schöpfer, aber ganz und gar nicht ihre Schilderung des Griechenthums. Natürlich kann dergleichen überhaupt ſchon darum nur annähernd gelingen, weil jede Zeit in ihrer Vorſtellung von jenen Perioden ein gut Theil der eigenen hineinträgt. In dieſem Sinne hat nun Feuerbach dieſelbe dem heutigen Geſchlecht um vieles näher gebracht. Bei ihm muß man ſich ſagen, daß wenn die Antike nicht log, wenn dem panathenäiſchen Feſtzug, den Figuren der Phidias'ſchen Schule und ihrem ſtolzen ruhigen Sich-Genügen irgend eine Wahrheit zu Grunde lag, dieſer Agathon, Ariſtophanes, Sokrates und wie ſie alle heißen, ächte Hellenen nicht nur, ſondern auch höchſt charakteriſtiſche Repräſentanten ihrer hiſtoriſchen Perſönlichkeiten ſeien. Nur bei dem von Tänzerinnen geſtützten Alkibiades vermißt man die geniale Frivolität und jenes Verführeriſche der Schönheit, wodurch er in einen ſo lebhaften Gegenſatz zu den übrigen tritt. Aber nicht nur die Charaktere, auch die Meiſterhaftigkeit der ganzen Umgebung zeugt von tiefem Studium der helleniſchen Welt, wie der ſchöne Rhythmus der Linien von der Congenialität des Malers mit ihrem Charakter. Man brauchte ſich nur antike Szenen eines Alma Tadema oder Gérome im nächſten Saal anzuſehen, um alsbald im Klaren darüber zu ſein, wer die Griechen beſſer verſtanden und mehr von der perikleiſchen Zeit in ein modernes Kunſtwerk herüberzutragen gewußt habe.

Dem Gaſtmahl folgten raſch „Orpheus und Eurydike" und „Medea" 1870. Letztere iſt bei aller Hoheit der Medea ſelber, ſo wie der neben ihr ſitzenden Figur, doch zu ſehr ein grandioſes Stimmungsbild, um nicht viel mehr romantiſch als klaſſiſch zu erſcheinen. Aber

Digitized by Google

Digitized by Google

Iphigenia von A. Feuerbach.

Das Original befindet ſich in der Stuttgarter Galerie.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

ſicher iſt ſelten das Tyrrhener Meer in ſeiner düſterſten und unheimlichſten Aufregung glänzender durch Figuren und Landſchaft dargeſtellt worden als hier.

Zur ſonnigſten antiken Heiterkeit zurückgekehrt erblicken wir den Künſtler bald darauf beim „Urtheil des Paris“, dieſer in ihrem Enſemble ſo reizenden, bei ihrer Wanderung durch Deutſchland nicht genug gewürdigten Kompoſition. Und doch gewinnt ſie dem ſo ſchwierigen, ſo oft behandelten Gegenſtande eine ebenſo neue wie geiſtvolle Seite ab. Auch das reiche Talent des Künſtlers zeigt ſie uns in neuer Beleuchtung, durch den Humor, beſonders in dem neckiſchen Spiel der Amorinen, in der Auffaſſung des Paris, im Verhältniß der Göttinen zu einander, und dabei vor Allem eine Meiſterſchaft in der Behandlung des Nackten, verbunden mit jener edlen antiken Unbefangenheit, die das direkteſte Gegentheil von moderner Lüſternheit bildet. Dabei hat die Landſchaft eine Schönheit der Kompoſition, die unmittelbar an Raffael erinnert an deſſen Auffaſſung ſolcher Stoffe das Bild überhaupt ſich ſo glücklich anlehnt, wie es wohl ſehr ſelten in der modernen Zeit gelang. Man braucht die Kompoſition nur mit andern deſſelben Sujets zu vergleichen, um ſich alsbald ihres Werthes voll bewußt zu werden.

Dies braucht die zweite „Iphigenie“ nicht einmal, welche jetzt die Stuttgarter Galerie ziert, um voll und rein und unbedingt zu entzücken. Schwerlich iſt wohl die Sehnſucht je mit rührenderer, ſeelenvollerer Schönheit dargeſtellt, die antike Form glücklicher mit dem modernen Geiſte vermählt worden als in dieſem Bilde, der Krone aller Leiſtungen des Künſtlers. Unſere Abbildung zeigt, daß wir es hier mit einem jener Werke zu thun haben, die jeder Zeit und Schule ebenſo zur Ehre gereichen, wie ſie der unſern ſo ſelten gelingen. Der Blick wird gleich gefeſſelt von der ſo ganz jungfräulichen Hoheit, dem unſäglichen Liebreiz der wunderbar den Zauber der Antike in's Maleriſche übertragenden Geſtalt, wie durch die Tiefe und Schönheit des Ausdrucks.

Wer vor dieſer Iphigenie unſerer Nation und ihrer Kunſt eine große Zukunft abſpricht, der wäre noch mehr zu bedauern als die, welche ſo lange kein Auge dafür hatten, daß wir in Feuerbach denn doch einen ihrer begabteſten Träger zu ſuchen haben.

Es bleibt nur noch übrig, zwei Momente bei unſerem Meiſter zu berühren, um ſeine Charakteriſtik zu vervollſtändigen: die Technik und das nationale Element in ſeiner Produktion. Beide hängen auf's Genaueſte zuſammen, da die erſtere bei jedem bedeutenderen Künſtler, der es zu einer ſelbſtändigen Ausdrucksweiſe gebracht, eben ſo gut ein Ausfluß ſeines innerſten Weſens iſt wie das zweite. Beruhen ja beide in letzter Inſtanz auf dem Naturell, dem Pulsſchlag, könnte man ſogar ſagen.

Dieſer erſcheint bei Feuerbach im Ganzen kühl, wie der Ton ſeines Kolorits, wie das Gemeſſene, Schlanke ſeiner Form; mehr als bei irgend einem andern modernen deutſchen Künſtler könnte man bei ihm von „den kalten Flammen der Begeiſterung“ ſprechen. Das kühle Weſen iſt aber ja nicht mit Kälte zu verwechſeln, ſondern es hängt mit der Höhe des Standpunktes zuſammen; auch die Antike iſt kühl, beide aber erfriſchen eben deßhalb nur um ſo mehr. Die Gluth in der Kunſt iſt eine durchaus moderne Erfindung, ſie gehört dem Chriſtenthum an, mit der ſyſtematiſchen Benutzung der Wirkungen des Helldunkels tritt ſie in dem byzantiniſchen, wie überhaupt dem orientaliſchen Stil zuerſt auf, dem wir deshalb auch die koloriſtiſche Entwicklung überhaupt verdanken, von der das Alterthum noch keine Ahnung hatte.

So macht denn Feuerbach vom Helldunkel, dieſer Mutter der Farbe, nur einen ſehr mäßigen Gebrauch, ſein Kolorit hat eher etwas Mageres, weil er ſehr viel Prima malt, obwohl er den Reiz des Halbtons ſehr wohl zu benützen weiß. Deßhalb iſt er aber dennoch faſt immer harmoniſch und ſieht, wenn auch, wie geſagt, weit entfernt von der tiefen Gluth, der reichen Pracht eines Rahl, doch im Ganzen eben der Beſcheidenheit der Mittel

halber eher noch vornehmer aus. Nicht minder beutet er auch den Reiz der Lichtwirkungen nur ſehr maßvoll aus, ohne doch jemals hart oder grell zu werden, da er faſt immer Ton, und oft ſogar einen ſehr feinen und ſchönen, zeigt.

Iſt in alle dem eine gewiſſe Verwandtſchaft mit Ingres nicht zu verkennen, ſo ſind beide doch im Uebrigen durch eine wahre Welt von einander getrennt. Zunächſt zeigt unſer Meiſter ſelbſt bei dem beſcheidenen Gebrauch, den er von den koloriſtiſchen Mitteln macht, immer Stimmung, die Ingres nie hat, ja er weiß dieſe Stimmung nicht nur an ſich ſo ergreifend zu machen, wie nur wenige unſerer Hiſtorienmaler, ſondern auch mit der rhythmiſchen Durchbildung der Form, dem ſtrengſten Stil in einer, man kann wohl ſagen, ganz neuen Weiſe zu vereinigen. Denn gerade dadurch unterſcheidet er ſich von allen ſeinen Vorgängern, daß er durchaus modern und ein Kind ſeiner Zeit iſt, wenn auch im beſten Sinne. Seine Kunſt hat nicht die Spur von jenem aufgewärmten Weſen an ſich, das die deutſche ſtiliſirende Hiſtorienmalerei von Carſtens bis Rahl und Kaulbach nie vollſtändig verlor.

Damit hängt denn auch zuſammen, daß während man bei ſämmtlichen Figuren, die Ingres geſchaffen, auch nicht eine einzige trifft, die das geſpreizte, abſichtliche Weſen los geworden, die ganz unbefangen wäre, gar nicht Komödie ſpielte, man deren bei Feuerbach ſehr viele findet, die vollkommen in dem aufgehen, was ſie thun, durchaus naiv erſcheinen. Und ſelbſt bei denen, wo dies nicht der Fall, ſcheinen ſie weit eher elementariſch traumartig bewegt, als poſirend, wie die des Franzoſen. Ja dies nachtwandleriſche Weſen verleiht ihnen ſogar oft, wie in jenen Frühlingsbildern mit modernen Frauen, eine eigenthümliche Anziehungskraft. Theatraliſch vollends kann man wohl keine einzige nennen, wenn auch ſeine ſchönen Frauen der Koketterie nicht immer ermangeln. Daß er aber die Frauenſchönheit beſſer wiedergiebt als irgend einer ſeiner Vorgänger, das iſt wohl einer ſeiner Hauptvorzüge. Dicht dabei liegt gerade das, was unſern Meiſter in ſo hohem Grade national macht: er ſieht ſeine Menſchen, auch wenn er in ihnen die ächteſten Hellenen oder Italiener wiedergiebt, immer mit der Empfindung des Deutſchen, und daß dieſe Empfindung nicht nur ſchlechtweg national, daß ſie durchweg edel, groß, vornehm und wenn nicht gewaltig oder auch nur je pathetiſch, doch tief und ergreifend ſein kann, daß mit einem Worte der geiſtige Reiz ſeiner Bilder allmählich den bloß formellen überwiegt, ohne daß dieſer darunter gelitten hätte: das giebt dem Künſtler den Anſpruch, zu den beſten ſeiner Zeit gezählt zu werden.

Digitized by Google

Die Sammlung des Sir Richard Wallace
im
Bethnal Green Museum zu London.

(Fortsetzung.)

III.

Die alte spanische Schule ist in der Wallace-Galerie durch einundzwanzig Bilder vertreten, in welche sich hauptsächlich die beiden Großmeister dieser Schule, Velazquez und Murillo theilen; es sind dieß fast nur Bilder ersten Ranges, welche schon vorher zu den Zierden der auserlesensten Sammlungen gehörten. Von den acht Velazquez muß ich vor Allem die superbe „Dame mit dem Fächer" nennen. Es ist dieß unzweifelhaft eines der excellentesten Porträts dieses genialen Meisters; so lebendigen Ausdruck, so warmes Kolorit dürfte man in wenig andern Bildnissen desselben wiederfinden, wie er denn auch auf wenige Bilder eine so sorgfältige Ausführung verwendet hat. Es ist eine ächte Spanierin, die da lebensgroß (Kniestück) aus dem Bilde herausſieht: dunkle, schwarzbraune Haare, ebenso dunkle, feurige Augen und ein warmbrauner Teint, welchen man bis zu dem durch das ausgeschnittene Kleid nur halbverhüllten Busen verfolgen kann und unter welchem man die raschen Pulse klopfen zu hören glaubt. Ein Granaten-Collier um den prächtig geformten Hals leuchtet mit den Augen um die Wette; die übliche schwarze Seidenmantille bedeckt Kopf und Schultern, und die Hände stecken in grauen Handschuhen mit langen Manschetten; die rechte Hand hält einen schwarzen Fächer, am linken Arme hängt ein Rosenkranz aus weißen Perlen mit blauer Schleife. Ein zu den braunen und schwarzen Contouren der Gestalt vortrefflich harmonirendes Grau bildet den Hintergrund. Das Bild gehörte einst zu den chefs d'œuvre in der Aguado-Galerie und wurde von Marquis Hertfort 1857 zur Manchester-Ausstellung gesandt; es ist in den Werken von Waagen, Bürger, Stirling u. A. gebührend hervorgehoben. Der von Velazquez so oft konterfeite kleine Don Balthasar, Infant von Spanien und Sohn Philipp's IV. ist hier in drei Exemplaren vorhanden, einmal als etwa dreijähriges Kind in silbergesticktem steifen Röckchen, über der Brust eine violette Schärpe, die Linke auf dem kleinen Degen, die Rechte auf eine Art Generals-Stab gestützt; auf einem Kissen neben ihm liegt sein Federhut, den Hintergrund bilden rothe Draperien mit Goldfransen. Auf einem zweiten Bilde ist er etwa zu fünf Jahren herangewachsen und steht schon etwas sicherer und selbstbewußter in schwarzem goldgesticktem Wamms da, mit der linken Hand wieder den Degen haltend, die Rechte auf eine Brüstung lehnend; rothe Teppiche bilden wieder den Hintergrund. Dies stammt aus der Kollektion des Mr. Wells. Auf beiden Bildern ist Balthasar lebensgroß, und beide sind ziemlich stark nachgedunkelt, lassen aber dennoch in allen Theilen eine sehr fleißige Ausführung erkennen. Auf dem dritten Bilde sitzt der kleine Balthasar höchst kühn auf einem gedrungenen Rappen und hält augenscheinlich eben seine Reitübung, denn hinter ihm ist eine umzäunte Manege sichtbar, und verschiedene, sehr oberflächlich hinskizzirte Personen scheinen dem kleinen Reiter zuzusehen. Marquis Hertfort kaufte dieses prächtige Bild bei der Versteigerung der Rogers-Kollektion um 1210 Guineas; ein ganz gleiches Reiterbild, nur mit einigen Aenderungen

Digitized by Google

der Nebenfiguren, befindet ſich in der Grosvenor-Galerie. Ein kleine ſpaniſche Prinzeß in weißem geſtickten Kleidchen ſteht in der geſpreizten, kindlichen Grandezza da, in welcher wir gewöhnlich die Infantin Marguerita Maria von Velazquez dargeſtellt ſehen. Auch dies Bild iſt lebensgroß, und dürfte aus der Galerie des Königs von Holland ſtammen. Selbſtverſtändlich fehlt ein Bildniß Philipp des Vierten nicht; er iſt hier auf einem kleinen Bilde, geharniſcht, mit einem ſchwarzen Federhute, einer rothen Schleife über der Bruſt und weißen Strümpfen, auf einem etwas plumpen Pferde, welches den konventionellen Aufſprung mit den beiden Vorderfüßen macht, dargeſtellt. Ein Pendant zu dieſem bildet ein ebenfalls kleines Reiterbild des Caspar Guzman, Herzog von Olivarez; letzterer iſt ebenfalls in Rüſtung, trägt jedoch einen grauen Hut und hohe Lederſtiefel. Beide Reiter halten einen kurzen Stab in der Rechten und ſitzen nahezu auf dem Halſe ihrer Pferde, was jedoch ihrer Grandezza keinen Abbruch thut; den Hintergrund bildet bei beiden Gemälden eine warmgeſtimmte blaugrüne Landſchaft. Das Reiterbild des Miniſters Olivarez iſt eine Wiederholung im kleinen Maßſtabe des lebensgroßen Bildes in der königlichen Galerie zu Madrid. Der achte Velazquez iſt ein Landſchaftsbild, reich mit kleinen Figuren beſät; am Saume dunkler, waldiger Anhöhen dehnt ſich ein weiter freier Wieſenplatz aus, von welchem der größte Theil rund mit einem Zelttuche umſpannt oder eingezäunt iſt. Innerhalb dieſer Arena halten Jäger zu Pferde und zu Fuße Jagd auf Wildſchweine. Im Vordergrunde, außerhalb des Jagdgebiets iſt eine Geſellſchaft in nobelſten Koſtümen, theils ſtehend, theils lagernd, verſammelt. Es iſt dieß eine prächtige und höchſt intereſſante Skizze der zehn Fuß langen und ſechs Fuß hohen Eberjagd in der Londoner National-Galerie; Skizze wie Bild ſind höchſt fein im Geſammttone, die Landſchaft iſt von ſehr glücklicher Stimmung, die Figuren größtentheils reizend gezeichnet und voll Leben und Bewegung, doch dürfte die Perſpektive nicht ganz Stich halten.

Von Murillo beſitzt Sir Richard elf Bilder, darunter mehrere erſten Ranges. Zunächſt eine „Anbetung der Hirten", die Figuren etwa dreiviertel Lebensgröße; neben dem in einer ſtrohgefüllten Holzkrippe liegenden Kindlein kniet Maria, die Linnen des improviſirten Bettchens zurechtlegend, hinter ihr beugt ſich Joſeph hervor, während auf der andern Seite drei Hirten und zwei Mädchen ſich ehrerbietig und neugierig eingefunden haben und ein Lamm und ein paar Tauben als Opfergaben bringen. Ueber der Gruppe fliegen zwei lichtumfloſſene Engel; Ochs und Eſel ſind nicht vergeſſen. Der größte Theil der Gruppe befindet ſich in ziemlich tiefem, aber meiſterhaft behandeltem Helldunkel; helles Licht fällt nur auf das in der Mitte des Bildes liegende Kind und auf das anmuthige Antlitz Mariens. Die Köpfe der Männer ſind lebendig, das Fleiſch von warmem, transparentem Tone. Kompoſition wie Ausführung deuten auf die beſte Zeit des Meiſters hin. Das Gegenſtück: „Joſeph wird von ſeinen Brüdern in den Brunnen geworfen" iſt heller im Geſammteffekte; die Figuren des bis auf's Hemde entkleideten Joſeph und ſeiner um ihn gruppirten zehn Brüder ſind trefflich komponirt und voll Ausdruck, Leben und Wahrheit; eine kühn und kräftig hingemalte Gewitterlandſchaft bildet den Hintergrund. Ein drittes figurenreiches und großes Bild iſt: „Die Mildthätigkeit des heil. Thomas von Villanueva". Der heil. Thomas als Prieſter kommt mit andern Geiſtlichen aus der Kirche und reicht einem halbnackten, gebeugten, alten Manne ein Almoſen; andere Männer, Weiber und Kinder harren ebenfalls der Betheilung. Auch dieſes Bild zeichnet ſich wie die beiden früheren durch eine ſichere und bis in die kleinſten Details treffliche Ausführung, durch einen höchſt harmoniſchen Geſammtton und durch eine wunderbare Charakteriſtik der Phyſiognomien aus; die andächtigen Hirten vor dem Chriſtuskinde, die rauhen Geſellen um den flehenden Joſeph, wie die armen Teufel von Bettlern und Krüppeln ſind alle in ihrer Art wahr und trefflich vergegenwärtigt.

Digitized by Google

Diese drei Bilder dürften so ziemlich zugleich entstanden sein, sie waren seinerzeit mit drei anderen nicht minder werthvollen Murillo's (eine „Flucht nach Aegypten", eine „Magdalena in der Wüste" und eine „Maria in den Wolken") im Kapuzinerkloster in Genua; alle sechs Bilder wurden im Jahre 1805 von Mr. Irvine für Rechnung der Mrssrs. Buchanan, Champernowne und Holwell Carr, welche zu dieser Zeit eine förmliche Bilder-Importgesellschaft in England bildeten, angekauft. Die guten Franziskaner dürften kaum 2500 Pf. St. für alle sechs Bilder erhalten haben, während obengenannte Herren dieselben für 4700 Pf. St. verwertheten*). Der heil. Thomas von Villanueva wurde von Mr. Wells um 1000 Pf. St. angekauft und bei der Auktion der Sammlung des letzteren von Marquis Hertfort für 3000 Guineas (21,000 Thaler) erstanden; die „Anbetung der Hirten" wurde von Mr. Champernowne auf 800 Pf. St. bewerthet und für seine Privat-Kollektion behalten; das Bild ging später in die Saltmar'sche Kollektion über und wurde bei der Versteigerung derselben um 3018 Pf. St. und 5 Schillinge (10,120 Thlr.) von Marquis Hertfort gekauft. „Joseph und seine Brüder" gelangte in den Besitz eines Mr. John Cave in Bristol; bei welcher Gelegenheit und für welche Summe der Marquis dieses Bild an sich brachte, konnte ich nicht herausfinden. Interessant genug, wie diese drei Bilder, nachdem sie vielleicht ein Jahrhundert lang friedlich in der Kirche der Kapuziner in Genua beisammenhingen, dann plötzlich nach verschiedenen Richtungen zerstreut wurden, sich nun wieder zusammengefunden haben, hoffentlich um wieder eine recht lange Nachbarschaft zu halten. „Die Verkündigung Mariä" ist wieder ein Kapitalbild. Maria kniet mit aufgelöstem Haare an einem Betstuhl, Gabriel kommt auf Wolken zu ihr herab, eine Lilie in der Linken haltend und mit der Rechten gen Himmel zeigend, über ihm eine weiße Taube und kleine Engelköpfe; Licht und Wolken füllen das Gemach. Das Bild ist von ungewöhnlicher Klarheit und Kraft der Farbe und ausgezeichnet erhalten; es stammt aus der Aguado-Kollektion, aus welcher es um 2000 Pf. St. angekauft wurde und ist von Lefevre gestochen. „Maria's Vermählung" ist eine kleine, aber reizend ausgeführte Komposition von zwölf Figuren. In der Mitte steht Maria in weißem Kleide; sie reicht Joseph die Rechte, ein Priester segnet sie; links stehen vier Frauen, rechts fünf Männer. Waagen nennt das Bild bei weitem das bedeutendste der wenigen Kabinet-Bilder, welche Murillo gemalt. Eine „Heilige Familie" ist wieder ein großes Bild mit fast lebensgroßen Figuren und höchst anziehender Komposition: Maria, eine anmuthige Gestalt mit einem Gesichtchen, in welchem eine rührende Empfindung ruht, kniet am Boden und lächelt den beiden reizenden Knaben Christus und Johannes zu, welche ihr die Papierrolle mit dem „Ecce Agnus Dei" entgegenhalten; rechts rückwärts von dieser Gruppe steht Joseph mit einem Buche in der Hand und blickt den Kindern zu; den Hintergrund bilden Bäume, ein leicht hinskizzirter Hügel und wolkiger Himmel. Der Hauptfleiß in der Ausführung ist auf die wirklich liebenswürdigen Figuren der Maria und der Kinder verwandt; Joseph und einige Beiwerke sind etwas oberflächlich behandelt; das Bild stammt aus der Kollektion des Herrn Casimir Perrier. Aus derselben Kollektion ist auch eine „Maria mit dem Kinde", lebensgroß, bis zu den Knien und in ein Oval eingeschlossen; von der Unzahl von Bildern Murillos, welche den gleichen Vorwurf behandeln, ist dieß unstreitig eines der schönsten. Die Gesichter von Mutter und Kind sind von liebenswürdigster Natürlichkeit und Frische, die Fleischtöne von leuchtender Transparenz und die Behandlung der Gewänder Maria's und der Draperien von ganz besonderer Sorgfalt; das Bild ist auch trefflich erhalten. Es ist noch eine zweite und eine dritte Madonna mit dem Kinde da, beide ebenfalls lebensgroß und gut, doch dem erstgenannten in Vollendung und Empfindung nach-

*) Buchanan's Memoirs of painting. Vol. II, Seite 171.

Digitized by Google

ſtehend, auch nicht ſo vorzüglich erhalten. Die eine Madonna, aus der Kollektion des Colonel Hugh Baillie ſtammend, ſcheint einer ziemlich ausgiebigen Reſtauration unterzogen; Maria hält das auf ihrem Schooße ſtehende Kind Wange an Wange an ſich, die Geſichter haben einen gelblichen Ton, überhaupt ſcheint das ganze Bild von einem bräunlichen Lack überzogen. Auch die dritte Madonna hält das Kind ſtehend auf ihrem Schooße; das letztere ſieht mit großen Augen und etwas weinerlich aus dem Bilde heraus; hier iſt wieder echtes, leuchtendes Fleiſch von Murillo. Eine Eigenthümlichkeit des Meiſters, welche mir ſchon wiederholt aufgefallen war, habe ich bei den drei Madonnen und der heil. Familie in Bethnal Green wiedergefunden, nämlich daß Murillo, ſo oft er Maria mit dem nackten Kinde malt, es nie unterläßt, der Mutter ein Stück Linnen in die Hand zu geben, augenſcheinlich in der doppelten Abſicht, einen wirkſamen Farbenkontraſt zwiſchen dem kalten Weiß des Tuches und dem warmen Fleiſchtone des Körpers des Kindes zu erzielen und zugleich mannichfaltig eine Region zu verdecken, welche die Italiener ungenirt bloß ließen. Wie man manche Madonnen Raffael's, Dürer's u. A. mit dem Beinamen: Madonna mit der Nelke, mit dem Apfel, mit dem Affen ꝛc. bezeichnet, müßte man faſt alle Marien Murillo's „Madonna mit dem Schnupftuche" benennen. Schließlich habe ich noch zweier kleiner Bilder zu erwähnen, welche augenſcheinlich Skizzen für große Altarbilder ſind: eine „Himmelfahrt Maria's" und eine „Maria in der Glorie". Letzteres Bild ſtammt aus der Aguado-Kollektion; Maria ſchwebt, das Kind im Arme, in Wolken, von Engeln getragen und umgeben, unter ihr ſteht Johannes mit dem Kreuzſtabe, ein Mönch und zwei heilige Frauen mit Palmzweigen; vor dieſen Frauen ſtehen Teller und Töpfe. Auf dem Aſſumtions-Bilde wird Maria, in weißem Kleide und langem blauem Mantel, mit gefalteten Händen, von Engeln in den Himmel emporgetragen, von welchem helles Licht auf die wunderbar komponirte Geſtalt herabſtrömt; unten ſtehen rechts und links Männer und Frauen, im Ganzen fünfzehn Geſtalten, verwundert zur entſchwebenden Jungfrau hinaufblickend. In der Mitte zwiſchen dieſen beiden Menſchengruppen ein ſteinerner Tiſch mit einem blumenbeſtreuten, weißen Tuche bedeckt. Dieſes Bildchen iſt von wunderbarem Reize, ſowohl in der Kompoſition als auch im Farbeneffekt, und ſtammt aus der Slowe-Kollektion; ich glaube, daß dieß die Skizze für das berühmte Bild in der Kathedrale zu Sevilla iſt*).

Von dem Studiengenoſſen des Velazquez, dem vielſeitigen Meiſter Alonſo Cano iſt ein guterhaltenes Bild „Die Viſion des heiligen Johannes" da; „St. John" in weißem Rocke und rothem Ueberwurfe kniet auf der Erde und reicht ſeine Hand einem ziemlich hochgeſchoſſenen Engel; hoch am Himmel in gelbem Scheine iſt eine Feſtung ſichtbar. Die Farbeneffekte ſind ziemlich grell; die Figuren beiläufig ein drittel Lebensgröße. Noch iſt ein ziemlich wenig bekannter Künſtler aus dem 18. Jahrhundert Paret d'Alcazar durch eine mit eleganten Kutſchen und koſtümirtem Publikum reichbevölkerte ſpaniſche Stadt von etwas zweifelhafter Perſpektive vertreten.

G. Guttenberg.

(Fortſetzung folgt.)

*) Faſt alle oben beſchriebenen Bilder der beiden ſpaniſchen Hauptmeiſter ſind im letzten Bande von Stirling's „Annals of artists in Spain" aufgeführt.

Digitized by Google

Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte.

1. Das Buch von der Kunſt von Cennino Cennini, überſetzt, mit Einleitung, Noten und Regiſter verſehen von Albert Ilg. Wien 1871.

2. Aretino oder Dialog über Malerei von Lodovico Dolce, überſetzt von Caj. Cerri, mit Einleitung und Noten verſehen von R. Eitelberger. Wien 1871.

3. Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime, überſetzt und mit Einleitung, Anmerkungen u. ſ. w. verſehen von Moritz Thauſing. Wien 1872.

4. Heraclius, von den Farben und Künſten der Römer, Text, Ueberſetzung, Noten und Excurſe von Albert Ilg. Wien 1873*).

5. Ueber den kunſthiſtoriſchen Werth der Hypnerotomachia Poliphili von Albert Ilg. Wien 1872.

6. Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino. (Neuer Abdruck beſorgt durch Max Jordan.) Leipzig 1872.

Eine Reihe von Schriften liegt vor mir, ganz darnach angethan, Freude über den ſtetigen Fortſchritt der kunſthiſtoriſchen Wiſſenſchaft zu erregen. Sie bereichern dieſelbe nicht allein, ſondern beweiſen auch ihre zunehmende Vertiefung. Daß in der Kunſtgeſchichte eine Zeit lang jene Richtung vorherrſchte, welche ſich weſentlich mit der Sammlung und Ordnung der Denkmäler beſchäftigte, ſoll durchaus nicht getadelt werden. Es bedurfte zunächſt eines klaren und vollſtändigen Ueberblickes der Kunſtwelt, um ihren Reichthum und ihre Bedeutung zu erkennen. Die bloße Monumentenkunde allein macht aber die Kunſtgeſchichte noch nicht aus. Wir müſſen uns auch über die Künſtler ſelbſt, ihr Leben und ihre perſönliche Natur unterrichten, der Erzählung, was ſie waren, die Erörterung, wie ſie wurden, zur Seite ſtellen; wir möchten gern über ihre Umgebung Näheres erfahren: welche Kenntniſſe, welche Meinungen ihre Zeitgenoſſen beſaßen, über welche techniſchen Mittel ſie geboten, welchen äſthetiſchen Anſchauungen ſie huldigten. Denn das Alles erklärt uns die Natur des Künſtlers und beſtimmt auch unſer Urtheil über ſeine Werke. Zunächſt dürfen wir nämlich den Künſtler nur mit dem Maßſtabe der Leiſtungsfähigkeit ſeiner Zeit meſſen, was er für ſeine Zeit bedeutete, erwägen. Nicht, daß wir verlangten, was einem beſtimmten, vielleicht fernen Menſchenalter genügte, müſſe auch uns gefallen; es ſoll aber umgekehrt nicht die Höhe des Beifalles, welchen ein Werk noch gegenwärtig uns abgewinnt, ausſchließlich zur Richtſchnur für ſeine Werthbeſtimmung dienen. Die äſthetiſchen Kriterien werden dabei freilich ſtark in den Hintergrund geſchoben werden. Iſt es denn aber ein Unglück, wenn ſich die Kunſtgeſchichte noch mehr, als es ſchon jetzt der Fall iſt, aus den Umſtrickungen der Aeſthetik windet und die Abhängigkeit von einer Disciplin aufgiebt, welcher es ebenſoſehr an einem feſten Grunde, wie an einem klaren Ziele gebricht? Ihr Einfluß war ähnlicher Art, wie der von zufällig herrſchenden Verfaſſungstheorien auf die Staatengeſchichte. Dieſe wurde ein vortreffliches Mittel, um politiſche Tendenzen einzubürgern, verlor aber darüber den Werth wahrheitsgetreuer Schilderung. Gerade ſo hat auch die Kunſtgeſchichte ſich mit dem Vorwurfe unbilliger und einſeitiger Beurtheilung belaſtet, ſo lange ſie ſich von der Rückſicht auf beſtimmte äſthetiſche Lehrmeinungen leiten ließ. Was iſt richtiger, bei der Schilderung der frühromaniſchen Plaſtik und Malerei den Nachdruck ausſchließlich auf die Häßlichkeit und Form-

*) Die Schriften 1—4 bilden die vier erſten Hefte einer größeren Sammlung, welche Eitelberger unter dem Titel: Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte und Kunſttechnik des Mittelalters und der Renaiſſance herausgiebt.

widrigkeit ihrer Gestalten zu legen, als ob jene Zeit sich zu einem wahrhaftigen Teufelskultus bekannt hätte, oder zu betonen, wie die Wiederauffindung verlorener technischer Weisen den Sinn der Künstler völlig gefangen nahm, und diese darauf ihre beste Kraft verwendeten, wie die Zeitgenossen begeistert das Gelingen in jedem einzelnen Falle priesen und in Inschriften verewigten, so daß darüber das Studium der künstlerischen Formen nothwendig zurücktrat? Schiebt man alle fremdartigen Anschauungen und Vorurtheile zur Seite, prüft man die frühromanische Kunst immer auf Grund gleichzeitiger Zeugnisse nach dem Maßstabe zeitgenössischer Kultur, so wird man zwar nicht das Häßliche schön finden und das Formwidrige formrichtig nennen; man wird aber einen positiven Gehalt entdecken, der unbedingt Anerkennung verdient und es uns möglich macht, der künstlerischen Betriebsamkeit jener Zeit trotz der Armuth und Rohheit der Kunstformen einen wirklichen Werth und eine Bedeutung für die weitere Kunstentwickelung zuzusprechen.

Das frühromanische Zeitalter (10. und 11. Jahrhundert) könnte man als die Zeit der technischen Renaissance bezeichnen, in welcher auch die Erinnerungen an die Antike, die man allmählich sammelt, sich meistens auf die Technik beziehen, in welcher dem einzelnen Kunst-Materiale eine geheime Zauberkraft beigemessen wird und Kunstrecepte die Rolle ästhetischer Traktate vertreten. Zur Schulung der Hand gesellt sich bald die Ausbildung des Auges; das Ornament, den figürlichen Darstellungen in seiner Entwickelung stets eine geraume Strecke voraus, belebt sich und gewinnt mannigfachen Linien- und Farbenreiz, bis zuletzt auch das Verständniß für die Wiedergabe organischer Gestalten aufgeht. Da die Zeitgenossen unter demselben Banne lebten, wie die Künstler, und für das unter ihren Augen sichtlich wachsende Maß des technischen Könnens sich besonders begeisterten, so merkten sie nicht die sonstigen Mängel der Kunstwerke. Für sie macht es den unmittelbaren ästhetischen Werth aus und weckt unbedingtes Gefallen, was für uns nur eine historische Bedeutung besitzt. Aehnliches gilt von anderen Zeitaltern. Eben aus diesem Grunde ist uns jede Kunde über den unmittelbaren Eindruck, den ein Kunstwerk ausübt, jede Nachricht, wie sich die Zeitgenossen zu den Künstlern und zur Kunst überhaupt stellten, erwünscht; denn unser Urtheil wird durch diese Kenntniß wesentlich ergänzt. Freudig begrüßen wir daher Eitelberger's Entschluß, die wichtigsten Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

Es ist nicht das erste Mal, daß in Wien der Plan zu größeren gemeinsamen künstlerischen Unternehmungen zur Reife gelangt und mit Muth und Ausdauer durchgeführt wird. In den fünfziger Jahren, in einer sonst gar trüben und schalen Zeit haben Heider, Eitelberger, Camesina u. A. ihre volle frische Kraft für die künstlerischen Interessen eingesetzt und durch die Jahrbücher und Mittheilungen der Centralkommission zur Belebung der kunstgeschichtlichen Studien wesentlich beigetragen. Von dem Erfolge ihres Wirkens legt die neuere Literatur ein vollgiltiges Zeugniß ab; daß ihr Streben auch für Wien fruchtbringend war, daß es ihnen namentlich gelungen ist, einen tüchtigen reichen Nachwuchs heranzubilden, beweist die Ausgabe der Quellenschriften. Sie ist sachgemäß geleitet, die Einzelarbeiten sind guten Kräften zugewiesen, die Publikationen folgen rasch aufeinander, so daß nichts zu wünschen übrig bleibt, als ein ansehnlicher Leserkreis.

Die Bearbeitung der Quellenschriften für die mittelalterliche Kunsttechnik ist nach dem Programm vorzugsweise in die Hände Albert Ilg's gelegt, der sich durch umfassende Literaturkenntniß und ein richtiges Verständniß der technischen Praxis für diese Aufgabe vortrefflich befähigt erweist. In die Kunsttechnik des frühesten Mittelalters führt uns die Mittheilung des sogenannten Heraclius: de coloribus et artibus Romanorum ein. Dem Texte ist die Uebersetzung gegenüber gestellt, dieser sind zahlreiche Anmerkungen und Exkurse angefügt.

Kein Geringerer als Lessing hat auf den alten Heraclius zuerst unsere Aufmerksamkeit gelenkt. In seiner berühmten Abhandlung über das Alter der Oelmalerei (1774) macht er (Lachmann'sche Ausg. IX. 463) auf einen Pariser Codex aufmerksam, welcher außer dem Theophil und anderen Kunstrecepten auch Heraclii libri tres de coloribus et artibus Romanorum enthält. „Es könnte leicht kommen, schreibt Lessing, daß ein Forscher dieses Stück eben so wichtig und interessant fände, als ich den Theophilus gefunden habe. Mir scheint wenigstens der Titel ich weiß nicht was zu versprechen: de artibus Romanorum." Die Veröffentlichung des Heraclius ließ nicht lange auf

Digitized by Google

sich warten. Der sonst übel berüchtigte Raspe gab ihn nach einer Cambridger Handschrift 1781 heraus, nach dem Pariser Codex publicirte ihn eine englische Dame, Mrs. Merrifield, im Jahre 1849. Bis jetzt sind nur drei Handschriften, die Cambridger, jetzt im British Museum bewahrt, die Pariser und eine in der Bibliothek zu Valenciennes bekannt. Genauere Forschungen, namentlich in italienischen Bibliotheken, dürften die Zahl derselben namhaft vermehren. Uebrigens ist der Inhalt des Traktats vielfach in spätere Receptenbücher übergegangen. Wer war nun dieser Heraclius? Darüber giebt Ilg in der Einleitung gute Auskunft. Mit Recht scheidet er die zwei ersten metrischen Bücher von dem dritten in Prosa geschriebenen, welches einer späteren Zeit angehört und sich als eine Kompilation nach mannigfachen Vorlagen darstellt. Was die Zeit der Abfassung der beiden ersten Bücher betrifft, so schließt sich Ilg der Meinung an, welche dieselbe in das zehnte Jahrhundert versetzt. Entscheidend für diese Annahme ist mehr noch als die Sprache, die historische Anschauung und die Bildungsstufe, die aus den beiden Büchern spricht. Das Maß künstlerischer Fertigkeit ist tief gesunken, die Betriebsamkeit erscheint auf wenige Kunstzweige eingeschränkt, die Erinnerungen an das klassische Alterthum sind bereits in nebelhaftes Dunkel gehüllt, und besitzen, wie die Erwähnung Kaiser Aurelian's (I. 7) unter den ersten römischen Königen zeigt, eine mythische Färbung. Auf der anderen Seite fühlt sich der Verfasser durch diese Erinnerungen gehoben, er blickt mit Stolz auf die römischen Vorfahren zurück und knüpft wenigstens in der Theorie gern an antike Traditionen an. Das Alles paßt auf das zehnte Jahrhundert, auf die Ottonische Zeit, in welcher die romanische Kunst am tiefsten stand, aber auch schon eine Anlehnung an antike Ueberlieferungen in der künstlerischen Anschauung sich bemerkbar macht. Hätte der Verfasser in früheren Jahrhunderten, etwa im siebenten, wie auch angenommen wurde, gelebt, so hätte er vom altrömischen Wesen mehr wissen müssen, und auch das vollständige Uebergehen der Mosaikmalerei wäre schwer zu erklären; ihn aber in eine spätere Zeit zu versetzen, hindert die Kunstarmuth, welche seine Recepte offenbaren. Die Summe des künstlerischen Betriebes im elften Jahrhundert zieht erst Theophil, aus welchem eine viel reichere und mannigfaltigere Thätigkeit spricht.

Eine sinnige und ich meine ganz zutreffende Erklärung des Namens Heraclius oder Eraclius, der an der Spitze des Traktates steht, giebt Ilg in seiner Einleitung. Er ist nach Ilg's Ansicht erst von einem späteren Abschreiber hinzugefügt worden, der keinen würdigeren Namen wußte, dem diese Kunstweisheit zugeschrieben werden konnte, als dem Wundermann Heraclius, der die echten Edelsteine von den unechten zu unterscheiden im Stande war und der selbst die Personifikation des Prüfsteins, des heraclius, bildet. Es erscheint diese Zurückführung künstlerischen Verstandes auf den Heraclius nicht unwahrscheinlicher, als die Ableitung wundersamer Kunstwerke, namentlich in Erz, von dem Zauberer Vergilius.

Heraclius' technische Vorschriften sind selbstverständlich von keinem praktischen Werthe mehr, sie geben aber einen guten Wegweiser ab, uns in der Kunst seiner Zeit zu orientiren. Wir sehen, daß die Miniaturmalerei eifrig getrieben wurde, außer der Goldfarbe auch ein aus Epheu gewonnenes Roth im Gebrauche war, daß sich aus dem Alterthum die Kenntniß der Glasur der Thongefäße gerettet hatte, daß das Glas in hohem Ansehen stand und Glasschalen mit eingeschlossenen Goldblättchen, gleichfalls nach Römerart, für eine kostbare Sache galten; Goldschmuck auf Elfenbein, geschnittene Steine und als ihr Ersatz farbige Glasflüsse besitzen ebenfalls einen hohen Werth. Figürliche Darstellungen werden ein einziges Mal erwähnt. Auf die Goldblättchen, welche zwischen zwei Gläser geschlossen werden, ritzt der Künstler Vögel, Menschen- und Löwenbilder ein. In den beiden Büchern des Heraclius ist eigentlich nur vom Kunsthandwerke die Rede, welches mühselig die Reste antiker Kunstbildung und mit ihr auch manchen römischen Aberglauben sammelte und festhielt; spezifisch mittelalterlich ist der auf die Kostbarkeit, den Glanz und den Reichthum des Stoffes gelegte Nachdruck, von welcher Vorliebe auch die Kunstwerke der frühromanischen Periode Zeugniß ablegen. Unter den Exkursen, die Ilg der Uebersetzung angehängt hat, ist jener über die historische Entwickelung der Oelmalerei der wichtigste. Mit dem größten Fleiße hat Ilg die Nachrichten, welche die Verwendung des Oeles als Binde- und Trockenmittel vor Eyck zeigen, zusammengestellt, mit richtiger Einsicht, wie die angebliche Erfindung der Oelmalerei durch Hubert van Eck aufzufassen sei, erörtert. Nur wäre hier und dort eine präcisere und klarere Fassung des Ausdruckes zu wünschen

Digitized by Google

und die Invective gegen die Oelmalerei als „geſchniegelte und geleckte Kunſt für Weiber“ auf das rechte Maß zurückzuführen.

In ein helleres Zeitalter verſetzt uns der libro dell' arte o trattato della pittura di Cennini da Colle di Valdelsa, welchen Ilg gleichfalls verdeutſcht und erläutert hat. Ein ſpäter Ausläufer der Giotto'ſchen Schule, ein braver, etwas altfränkiſcher Meiſter, erzählt hier ausführlich Alles, was er von ſeiner Kunſt weiß. Von den Neuerungen freilich, welche dieſelbe noch zu ſeinen Zeiten (er ſtarb erſt im fünfzehnten Jahrhundert) getroffen hatten, beſitzt er keine Kunde, er gehört der alten Richtung an, hat ſich ſelbſtzufrieden in dieſe eingelebt und findet ſie durchaus für die Zwecke und Ziele der Kunſt genügend. Das ſpricht nicht für die Größe ſeiner künſtleriſchen Anlage und die Energie ſeines Geiſtes, dem Buche ſelbſt thut es keinen Eintrag. Wir empfangen in Cennini's, wahrſcheinlich in Padua (Kap. 180) verfaßtem, Traktate einen durchaus ehrlichen und genauen Bericht über die Kunſttechnik des vierzehnten Jahrhunderts, wie ihn Cennini ſo ehrlich und ſo genau nicht hätte niederſchreiben können, wenn er bereits in neuen Anſchauungen wäre befangen geweſen. Ob ſeine Recepte noch heutigen Tages einen praktiſchen Werth beſitzen, dieſes zu entſcheiden, muß ausübenden Künſtlern überlaſſen bleiben; ſagt doch der alte Cennini ſelbſt, daß es nichts tauge, ſein Buch ſelbſt Tag und Nacht zu ſtudiren, wenn man keine Praxis damit verbindet. Wir halten uns nur an den hellen Wiederſchein, den die Schrift auf die italieniſchen Kunſtzuſtände des vierzehnten Jahrhunderts wirft.

Auf zwölf Jahre berechnet er die nothwendige Lehrzeit des Künſtlers, die er auch ſelbſt bei Agnolo Gaddi zugebracht. „Für's erſte wird es zum geringſten ein Jahr dauern, das Zeichnen auf den Täfelchen einzuüben, dann mit dem Meiſter in der Werkſtatt zu ſtehen, bis du alle die Zweige gelernt, welche unſerer Kunſt angehören; dann mit der Bereitung der Farben anzufangen, das Kochen des Leimes zu lernen, Gyps zu malen, das Verfahren mit Gyps grundiren zu lernen, ihn erhaben zu machen und zu ſchaben, zu vergolden, gut zu können — durch ſechs Jahre hindurch. Und dann zum praktiſchen Verſuchen im Malen, ornamentiren mittelſt Beizen, Goldgewänder machen, in der Wandmalerei ſich zu üben, andere ſechs Jahre, immer zu zeichnen und weder an Feſt- noch an Werktagen nachzulaſſen.“ Die lange Dauer der Lehrzeit bedingt natürlich einen frühen Eintritt, der Lehrplan ſelbſt zeigt, welches Gewicht auf die vollkommene Erwerbung des Handwerkes gelegt wurde; dieſelbe war aber auch bei der engen Verbindung des Handwerkes mit der Kunſt unbedingt nothwendig. Wer die eigentliche Künſtlerſchaft, die gleichſam als die feinſte Blüthe aus dem Handwerkerthum emporſprießt, nicht erreicht, hat ſich wenigſtens zum tüchtigen Handwerker ausgebildet. Aber auch der Künſtler war häufig auf Werke des Handwerkers angewieſen; Baldachine, Standarten, Pferdedecken, Helmzierden, Koffer u. ſ. w. zu malen gehörte, wie Cennini ſchildert, auch zu ſeinen Aufgaben, ſogar die Anfertigung von Schminke verlangt von ihm die Putzſucht Florentiner Damen. Doch wird über dieſer Seite des künſtleriſchen Betriebes von Cennini keineswegs die höhere und wahre Kunſtthätigkeit vernachläſſigt. Auch über dieſe giebt er die eingehendſten Vorſchriften und erklärt genau, wie man ſich bei der Temperamalerei, der Oelmalerei, die er bereits, wenn auch in beſchränkter Anwendung, kennt, und namentlich bei der Frescomalerei zu verhalten hat. Schade, daß ſeine Auseinanderſetzungen in Bezug auf die letztere nicht ſo klar ſind, als ſie ſich durch Ausführlichkeit auszeichnen. Die Hauptſache aber, die Kenntniß des Fresco ſchon in der Schule Giotto's und die Gewohnheit ſeiner Anwendung wird dadurch keineswegs berührt. Gegenüber den gangbaren Behauptungen, als wäre die Frescotechnik eine Erfindung neuerer Zeiten, muß man vielmehr, geſtützt auf Cennini's Zeugniß, annehmen, daß dieſelbe ſchon im Mittelalter geübt wurde, ja wahrſcheinlich ſich in Italien gerade ſo wie in Byzanz ſeit dem klaſſiſchen Alterthum erhalten habe. Es iſt nicht Cennini's Art, von ſeinem Gegenſtande abzuſchweifen, ſich in äſthetiſche Betrachtungen zu verlieren. Ab und zu ſtoßen wir aber doch auf Bemerkungen, welche das rein techniſche Gebiet überſchreiten. In der Tafelmalerei z. B. entdeckt er die „zierlichſte und lieblichſte Gattung“ der Kunſt, welche er deßhalb erſt, nachdem man die Frescotechnik vollſtändig bemeiſtert hat, zu lernen empfiehlt; das Studium älterer Bilder in Kirchen und Kapellen wird dem Kunſtjünger dringend angerathen; noch höher ſteht aber das Studium der Natur, welche als das beſte Steuer, die vollkommenſte Führerin ſich bewährt. Das Kapitel über Land-

ſchaftsmalerei deutet zwar auf keinen hoch entwickelten Naturſinn. Ein doppeltes Grün reicht für die Darſtellung des Blattwerkes aus. „Mache immer weniger Blätter, je mehr du zum Gipfel kommſt, dann tupfe die helleren Punkte der Wipfel hellgelb und du wirſt die Bäume und das Grün in ihrer Geſtalt erblicken. Aber zuerſt, nachdem du die Bäume mit Schwarz am Fuße ausgeführt haſt, und auch einige der Aeſte, laſſe dort oben die Blätter treiben und gib dann die Früchte dazu. Und auf das Grün ſetze verſtreut auch einige Blumen und Vöglein.“ Man wird aber, wenn man dieſe und ähnliche Stellen lieſt, auf die Schwierigkeiten Rückſicht nehmen, welche der Entwickelung der Landſchaftsmalerei in Italien entgegenſtanden, man wird überhaupt gut thun, den Naturſinn nicht zu eng auf das Erfaſſen der landſchaftlichen Schönheit zu beſchränken. In Italien zeigt ſich ſein Erwachen zunächſt in der Betonung der Proportionalität des Körpers, von der auch Cennini (Kap. 70) ſpricht, nur daß er ſie merkwürdiger Weiſe ausſchließlich vom männlichen Körper behauptet. „Die Frau hat kein Ebenmaß.“ Aehnlich wie die unvernünftigen Thiere ihm keine rechten Verhältniſſe zu beſitzen ſcheinen.

„Folle fratesche“ würde der rechte Renaiſſancekünſtler gar manche der techniſchen Weiſen nennen, welche Cennini mit ſo großer Liebe beſchreibt, denn viele der niederen Kunſtzweige, die Malerei auf Glas, Leder, Papier u. ſ. w. wurden ſpäter vorzugsweiſe in Klöſtern gemalt, hier auch die Anfertigung der Farbſtoffe in ausgedehntem Maße betrieben. Die letztere Thatſache erwähnt auch Cennini: „Zinnober kannſt du durch die Güte der Brüder erhalten.“ Ilg kommentirt dieſe Stelle ſo: „Lange nachdem die eigentliche Kunſt und Kunſtübung aus den Klöſtern in ſtädtiſche, bürgerliche Ateliers übergegangen war, blieb in der Farbenbereitung ein Reſt jener Thätigkeit fortbeſtehen.“ Ich glaube nicht, daß zwiſchen den Geſuati in Florenz, deren Ultramarinfabrik Vaſari lebt, den Kloſterapothekern, den Intarſiakünſtlern des Dominikanerordens und den kunſtübenden Kloſterbrüdern des tieferen Mittelalters ein Zuſammenhang beſteht, ſowenig wie zwiſchen den Benediktinerabteien der alten Zeit und den ſtädtiſchen Klöſtern, die ſeit dem dreizehnten Jahrhundert aufkamen. Die ſtädtiſchen Mönche, ohne ausgiebiges Grundeigenthum, mußten darauf bedacht ſein, ähnlich wie die übrigen Stadtbewohner, zur gewerblichen Thätigkeit zu greifen, ſie eigneten ſich techniſche Fertigkeiten, die bereits in bürgerlichen Kreiſen geübt wurden, an, nahmen im Handwerk und in der Kunſt ausgebildete junge Männer gern in ihre Mitte auf und verſchafften ſich ſo eine paſſende und gewinnreiche Beſchäftigung.' Die Kloſterkunſt des ſpäteren Mittelalters und bis in das ſechzehnte Jahrhundert hinein, iſt kein Ausklang der alten Kloſterkunſt der karolingiſchen und romaniſchen Periode, ſoweit von dieſer überhaupt geſprochen werden kann, ſondern ein Reflex der gleichzeitigen zünftigen, bürgerlichen Betriebſamkeit.

Es bedarf keiner beſonderen Auseinanderſetzung, den Unterſchied zwiſchen den Kunſtbüchern des Mittelalters und denen der Renaiſſanceperiode zu erklären. Die Kunſt iſt vornehm geworden, der Künſtler hat das Bewußtſein ſeiner ſchöpferiſchen Kraft und ſeiner geiſtigen Bedeutung. Dem Dichter ſtellt er ſich zur Seite, auf ſeine hohen Ahnen im klaſſiſchen Alterthum blickt er mit Stolz zurück. Die Erörterungen über die Kunſt nehmen einen luftigeren Flug, die Erinnerungen an die Antike gewinnen einen breiten Raum, die Erzählungen des jüngeren Plinius, die Lehren Vitruv's erfreuen ſich des höchſten Anſehens. Welchen Urſprung die Kunſt genommen, wie ihre wahre Natur beſchaffen ſei, in welchem Verhältniß die einzelnen Künſte zu einander ſtehen, dieſes zu erwägen, feſſelt vorzugsweiſe die Aufmerkſamkeit der Schriftſteller. Die Kunſtbücher tragen das Gepräge äſthetiſcher Abhandlungen, ſtreifen ab und zu an philoſophiſche Unterſuchungen. Mag auch manche Vorſtellung, die ſie ausdrücken, veraltet, manches Urtheil flüchtig erſcheinen, ſo iſt doch ihre Kenntniß uns unentbehrlich, da ſich in ihnen die öffentliche Meinung des beſtimmten Zeitalters ausſpricht. Früher wenig beachtet, ſind ſie in den letzten Jahren, wie eine Reihe uns vorliegender Publikationen zeigt, gleich den mittelalterlichen Receptbüchern wieder mehr in den Vordergrund gerückt worden. Ilg hat über den künſtleriſchen Werth der Hypnerotomachia Poliphili geſchrieben, Eitelberger Dolce's Dialog über Malerei überſetzen laſſen und ſelbſt erläutert, Max Jordan den ſelten gewordenen dialogo di pittura die Meſſer Paolo Pino neu herausgegeben und eingehende Unterſuchungen über Lionardo's berühmtes Malerbuch zu veröffentlichen begonnen.

Seit Fiorillo (Kleine Schriften artiſtiſchen Inhalts IV. Band) hat ſich Niemand bei uns mit

der Hypnerotomachia eingehend beschäftigt. Das Interesse beschränkte sich auf die Untersuchung, welcher venetianisch-paduanische Künstler wohl die zahlreichen Holzschnitte gezeichnet habe, welcher Namen sich hinter dem zweimal vorkommenden Monogramm b verberge. Auf Benedetto Montagna riethen die meisten Forscher, u. A. auch R. Weigel, der in seinen „Holzschnitten berühmter Meister" zwei Proben der Illustrationen mittheilt. Das Buch besitzt aber, wie Ilg mit kundiger Hand darlegt, eine große Bedeutung; es nimmt unter den „Fundgruben für die Kenntniß der Frührenaissance eine der ersten Stellen ein." In der Hypnerotomachia (pugna d'amore in sogno), wo gezeigt wird, daß alles Irdische ein Traum sei, ist der Autor, der 1527 verstorbene Dominikaner Francesco Colonna, bestrebt, im Rahmen eines ziemlich schwülstigen allegorischen Romanes die Kunst der Renaissance in ihren verschiedenen Zweigen zu schildern, die mannigfachsten Kunstwerke und Kunstgeräthe zu beschreiben, nicht wie sie ihm das Auge wirklich darbot, sondern wie sie sich der von antiken Anschauungen erfüllten Phantasie des Renaissancekünstlers vorstellen. Der Held des Romans, Poliphil, erblickt auf seiner Wanderung Tempel, Pyramiden, Obelisken, Trümmer, Sarkophage, Grabmonumente, die er, ebenso wie Triumphwagen und das mannigfachste Prunkgeräthe, Tafelaufsätze, Dreifüße, auf das genaueste beschreibt, und die uns auch in reizenden Zeichnungen vorgeführt werden. So gestaltet sich die Hypnerotomachia zu einem förmlichen Musterbuche für Renaissancekomposition, und wenn wir es auch, um Burckhardt's Ausdruck zu gebrauchen, zunächst mit einer „baulichen Phantasie" zu thun haben, so ist doch auch diese für die Erkenntniß, wessen die Renaissancekunst fähig war, welche Aufgaben sie sich zutraute, wichtig und darf in dem Kapitel einer Kunstgeschichte, die von der Kompositionslehre der Renaissance handelt, nicht fehlen. Uebrigens schließt die bauliche Phantastik die Ausführbarkeit nicht aus. Teirich's so sehr verdienstliche Blätter für Kunstgewerbe (Wien bei Waldheim) haben kürzlich eine Reihe von Facsimiles gebracht, in der lobenswerthen Absicht, diese Zeichnungen als Vorlagen den Kunsthandwerkern zu empfehlen.

Hat uns Poliphil die Zeit der ersten Begeisterung für die Antike nahe gebracht und wie die Phantasie der älteren Renaissancemänner in Erfindungen schwelgte, versinnlicht, so enthüllen uns die venetianischen Dialoge die Wendung, welche nach Raffael's Tode in der italienischen Kunstanschauung eintrat. Die großen Meister hatten bereits ihre reichste Wirksamkeit entfaltet, eine gewisse Abspannung der schöpferischen Kraft war naturgemäß schon fühlbar, dagegen konnte sich, durch die vorhandenen Meisterwerke angeregt, die Reflexion in bequemster Breite ergehen, man verglich, man stritt, man kritisirte; welche Eigenschaften den Künstler zum Meister seines Faches erhoben, welche Natur die Kunst an sich trug, ob dieser oder jener Kunstgattung den Vorzug, dieser oder jener Künstler die Palme verdiene: das war es, was die Kunstgebildeten besonders beschäftigte, was entsprechend auch den Hauptinhalt der uns vorliegenden Dialoge Pino's und Dolce's bildet. Pino, von dessen Leben wir Weniges wissen — er war ein Schüler des Girolamo aus Brescia — ist entschieden der begabtere Schriftsteller. Er hält den Charakter des leicht fließenden Dialoges mit großer Geschicklichkeit fest, läßt Rede und Gegenrede in rascher Wendung schlagfertig auf einander folgen und ist vortrefflich geschult im Tone der heiteren freien Konversation, wie sie im sechzehnten Jahrhundert in Venedig herrschte. Selbst die kleinen eingestreuten Leichtfertigkeiten möchten wir nicht missen. Sie lassen uns sofort in dem Kreise der geistreichen Lebemänner Venedigs heimisch werden. Dolce dagegen sieht man die Mühe an, die es ihn kostete, seinen Gegenstand in die Gesprächsform zu pressen, er fällt fortwährend aus dem naiven Tone heraus und gibt uns eine ästhetische Abhandlung unter der Maske des Dialoges. Schon im Original liest er sich weniger bequem als Pino; nun kommt aber hinzu, daß die Uebersetzung Cerri's weit entfernt von Vortrefflichkeit ist und störende Druckfehler in dem dünnen Hefte häufiger vorkommen, als es dem Auge behagt. Ueberhaupt möchte die Frage gestattet sein, ob nicht die Ausgabe des Originaltextes, mit Erläuterungen versehen, die gleichen Dienste geleistet hätte, wie jede, auch die sorgsamste Uebersetzung. Die Receptbücher Cennini's, Theophil's zu übersetzen, wird durch den Gebrauch, den auch Kunstpraktiker von denselben machen, gerechtfertigt. Ob aber außer den besonderen Freunden der neueren Kunstgeschichte, bei welchen die Kenntniß des Italienischen wohl vorausgesetzt werden darf, noch weitere Kreise Dolce in die Hand nehmen werden, bleibt zweifelhaft.

Abgesehen von den literarischen Mängeln bietet Dolce's Dialog viel Lehrreiches. Auffallend

sind die zahlreichen Parallelstellen, auf welche man bei Dolce und Pino stößt. Nicht allein erzählen beide dieselben historischen Anekdoten von Apelles und Zeuxis u. s. w., auch die Proportionslehre ist da und dort die gleiche. Die Eintheilung des Körpers in zehn Kopflängen, des Kopfes in drei Theile, den Hinweis, daß die Kopflänge in der Handlänge wiederkehrt und Anderes treffen wir bei beiden Schriftstellern an. Beide lassen die Kunst der Malerei aus der Zeichnung, Erfindung und Farbe bestehen und geben in Bezug auf diese Bestandtheile dieselben Lehren, Beide endlich lassen den Maler geboren werden und haben über die Würde der Malerei die gleichen Ansichten. Pino's Buch erschien zuerst 1548, die Widmung Dolce's an Loredano ist vom Jahre 1557 datirt. Doch ist dieser schwerlich ein Kopist Pino's, vielmehr die Erklärung wahrscheinlicher, daß Beide aus den gleichen Quellen schöpften, daß überhaupt zu jener Zeit eine Summe von Kunstvorstellungen, zu welchen Plinius, Vitruv, Alberti den Einschlag lieferten, so sehr Gemeingut geworden war, daß Jeder über dieselben mit gleichem Rechte verfügen konnte. Aehnliches kann ja auch in Bezug auf gewisse philosophische Anschauungen von den Humanisten des fünfzehnten Jahrhunderts nachgewiesen werden.

Kunstgeschichtliche werthvolle Angaben und Bemerkungen enthalten, wie bekannt, beide Dialoge in großer Zahl, nicht allein über die Meister der Venetianer Schule, deren Werke den Verfassern vor Augen waren, sondern auch über mittelitalienische Künstler, namentlich Raffael. Dolce erwähnt zahlreiche Einzelbilder desselben, die Galatea, Cäcilia, Roxane, Transfiguration, die Porträte Julius' II. und Leo's X., er hebt die Fülle der Skizzen hervor, die Raffael, durch den wunderbaren Reichthum seiner Phantasie angetrieben, zu jedem seiner Werke macht, und stellt ihn weit über Michelangelo, der Lastträger malte, während Raffael Edelleute zu Modellen nahm. Auch die Einförmigkeit der Gestalten Michelangelo's und seine die Ehrbarkeit oft verletzende Vorliebe für das Nackte wird scharf getadelt. Unbefangen sind diese Urtheile nicht, aber für die in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts aufkommende kirchliche Richtung in hohem Grade bezeichnend. Pino scheint unparteiischer. In dem Katalog der Künstler, die zu seiner Zeit blühten, hebt er Michelangelo und Tizian als die einzigen wahrhaften Helden hervor, aber er wünscht doch auch, Tizian und Michelangelo ließen sich verschmelzen, die Zeichnung des Einen mit der Farbe des Andern vereinigen; dann wäre erst das höchste Künstlerideal erreicht.

Das dritte Heft der Wiener Ausgabe der Quellenschriften ist Dürer gewidmet. Thausing hat Dürer's Briefe, Tagebücher, Reime, die Zuschriften an ihn und für ihn geordnet, übersetzt und erläutert. Wenn Thausing über Dürer spricht, hören wir ihm stets gern und mit gespannter Aufmerksamkeit zu. Er ist für uns Alle in Bezug auf Dürer eine gewichtige Autorität. Nur in dem einen Punkte hat er mich nicht überzeugt, daß es nöthig sei, Dürer's Briefe und Tagebücher in das Neuhochdeutsche zu übersetzen, um sie weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Die Originale zu lesen, macht in den meisten Fällen keine große Noth; wo sich aber wirklich Schwierigkeiten einstellen, theils wegen der diffusen Schreibart Dürer's, theils wegen der zahlreichen uns nicht mehr verständlichen Anspielungen, werden sie durch die Uebersetzung nicht gelöst. Es ist nicht so sehr der sprachliche Ausdruck, als der versteckte Sinn, der das Verständniß hindert. So z. B. in der berüchtigten Stelle im siebenten Venediger Briefe, wo von der „Stube", die gegrüßt werden soll, die Rede ist. Ob „sthuben" oder „Stube" geschrieben wird, ist gleichgiltig, erst durch eine Erläuterung kann das Wort einen rechten Sinn erhalten. Thausing setzt Stube gleichbedeutend mit Kopf oder Hirnkasten und hat allerdings den Sprachgebrauch für sich. Nur wird dann der folgende Passus: „Sagt, sie sei ein Unflath, ich habe ihr Oelbaumholz fahren lassen, von Venedig nach Augsburg; da lasse ich's liegen, wohl 10 Zentner schwer", noch viel dunkler. In dem letzten Satze, der gewöhnlich scherzhaft genommen wird, würde Dürer wohl Pirkheimer's (moralisch?) stinkende Stube durch wohlriechendes Holz ausräuchern, es ist dann aber die Beziehung auf Augsburg unverständlich. Warum bleibt das Holz gerade in Augsburg liegen? Es wird überhaupt kaum gelingen, die unklaren Stellen in Dürer's Briefen sämmtlich zu beseitigen, es müßten denn Pirkheimer's Briefe noch irgendwo aufgefunden werden. Dagegen dürfen wir wohl sagen, daß Dürer's Niederländisches Tagebuch durch Thausing in allen Einzelheiten so genau und so richtig kommentirt wird, daß keine weitere Arbeit nöthig erscheint. Alle Namen sind festgestellt, alle Werke, auf welche im Tagebuche Bezug genommen

Digitized by Google

wird, ausführlich erklärt, auch die Reiſerouten Dürer's durch eine beigefügte Karte erläutert, kurz Alles iſt geſchehen, was man von einem ſo ausgezeichneten Dürerforſcher wie Thauſing erwarten konnte. Faſt jede Anmerkung zeigt den ſicheren Blick des Verfaſſers und ſeine vollkommene Beherrſchung der einſchlägigen Literatur. Nur gegen die Richtigkeit einer einzigen Bemerkung, S. 217 zu 95, 17 erhebt ſich ein leiſer Zweifel. Thauſing meint, wo er von Thomas Vincidor ſpricht, Raffael's Tapeten wären um das Jahr 1527 fertig geworden. Wie verhält es ſich dann mit der Nachricht (Gaye II, 222), laut welcher für den Transport der Arazzi ſchon im April 1518 eine beſtimmte Summe in Lyon angewieſen wurde?

Der Ueberblick der beſprochenen Schriften beſtätigt die Wahrheit der im Eingange des Aufſatzes ausgeſprochenen Behauptung, daß durch dieſelben die Wiſſenſchaft der Kunſtgeſchichte eine weſentliche Bereicherung empfangen hat. Namentlich dem unter Eitelberger's Leitung ſtehenden Unternehmen iſt der beſte Erfolg zu wünſchen. Dem Wunſche ſchließt ſich die Hoffnung an, daß mit dem ſteigenden Erfolg auch der Plan endlich zur Ausführung kommt, welcher längſt alle ernſten Forſcher beſchäftigt, aber von keinem einzelnen Mann unternommen werden kann: die Herausgabe von Regeſten für die Kunſt des Mittelalters. Durch die Sammlung und Ordnung aller urkundlichen Nachrichten, an welchen es in unſeren hiſtoriſchen Quellenwerken nicht fehlt, würde allein ſchon die Summe unſeres Wiſſens eine eben ſo große Vermehrung wie in vielen Fällen die wünſchenswerthe Verbeſſerung erfahren.

Anton Springer.

Die akademiſche Ausſtellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

III.

Die höchſte Vollendung im landſchaftlichen Fache zeigte ſich diesmal wohl bei den Gebrüdern Achenbach. Andreas hatte drei Bilder ausgeſtellt: „Das alte Oſtende“ hat im Charakter ſehr viel Aehnlichkeit mit dem vor einigen Jahren ausgeſtellten Bilde des gleichen Gegenſtandes in der Nationalgalerie und erinnert ebenſo wie die „Marine bei Scheveningen“ in dem charakteriſtiſchen Tone an den Delft'ſchen van der Meer. In der Großartigkeit und Kraft der Naturauffaſſung und in der Wiedergabe jenes eigenthümlichen maleriſchen Reizes kommt ihm keiner in Darſtellungen ähnlichen Gegenſtandes gleich; an geiſtiger Bedeutung ſtehen ſeine Landſchaften ebenbürtig neben den hervorragendſten Schöpfungen der figürlichen Malerei. Seinem „Waſſerfall in Norwegen“ kann man nicht ganz dieſelbe Bedeutung einräumen; es ſcheint, wie wenn er in der langen Zeit, ſeitdem er ſich von dieſen Gegenſtänden abgewendet, aus der nordiſchen Natur etwas herausgewachſen wäre, und auch das Binnenwaſſer ihm nicht mehr in der Weiſe gelänge, wie früher. Jedenfalls ſtehen ihm in dieſer Gattung Andere mit gleicher Berechtigung zur Seite.

Zu dieſen würde z. B. Eduard Pape gehören, deſſen Chiemſee eine hochfeine Leiſtung dieſes vielbeliebten Genres iſt. Doch verdient wohl durch Originalität und Bedeutſamkeit im Charakter ſein „Im Walde“ mit der Klausnerzelle, der ſpecifiſchen Staffage und der klaren und doch geheimnißvollen Stimmung den Vorzug.

Oswald Achenbach hat auf das Erfreulichſte dadurch überraſcht, daß er gezeigt hat, wie die Manier und die Schablone ihn noch nicht im mindeſten unterjocht hat. Sein Bild: „Um Ave-Maria-Zeit, mit einem Motive von Torre dell' Annunziata“ iſt ſo vollkommen originell und in der Geſammtanordnung ſo fein abgewogen, im Ton ſo ſtimmungsvoll, fein und tief, und auch in der Staffage ſo charakteriſtiſch und geſchickt, daß man es nur als eine ganz vollendete landſchaftliche Darſtellung bezeichnen kann. Bei weitem aber wird es durch ein zweites Bild übertroffen: „In der unteren Galerie bei Albano“. Der letzte Blick der Sonne fällt ſeitwärts auf den ſtaubigen Weg unter den uralten Bäumen und vergoldet in zauberiſcher Weiſe alle Gegenſtände, welche er trifft. In der Darſtellung dieſer Lichtwirkungen, in der Leuchtkraft der hier aufgebotenen Farben, in der Naturwahrheit dieſes ganzen Effektes und in der Bildmäßigkeit des Motives dürfte das Bild kaum zu übertreffen ſein. Und wenn man ſich erinnert, welcher Unfug ſeiner Zeit viel mit ſolchen Beleuchtungseffekten getrieben iſt, welcher unſinnige Beifall ſolchen virtuoſenhaften Stückchen ohne Werth und künſtleriſches Verſtändniß gezollt wurde, — ſo gewinnt das Bild gewiſſermaßen als demonstratio ad hominem noch eine beſondere Bedeutung.

Nicht minder hervorragend zeigte ſich Andreas Achenbach's Schüler, Theodor Hagen, der vor einiger Zeit als Profeſſor der Landſchaftsmalerei nach Weimar berufen wurde: „Eine Schweizer Landſchaft, mit einem Motive von der St. Gotthardſtraße“. Die Wirkung von Gebirgsthälern und den neben ihnen himmelhoch anſteigenden Bergen iſt wohl ſelten ſo meiſterhaft in ihrer Schönheit und ihrer Großartigkeit erfaßt worden, wie gerade von Hagen. Das Bild hat ziemlich großes Format, aber daß es eine ſolche majeſtätiſche Wirkung ausübt, das liegt doch viel mehr in der Auffaſſung und Darſtellung, als in den räumlichen Dimenſionen. Die Conture der Bodenformationen, die Vegetation, die mäßige Staffage — Alles geht zur einheitlichen Wirkung zuſammen und wird von

Digitized by Google

einer meiſterhaften Darſtellung unterſtützt. Daneben treten alle diejenigen, die ſonſt das Hochgebirge zu kultiviren pflegen, mehr oder weniger ſtark zurück.

Auch Albert Flamm verleugnete in zwei Bildern weder die gute Schule, aus der er hervorgegangen, noch die mit Recht wohlberufene Trefflichkeit, die er in den Darſtellungen ſeines beſtändigen Thema's, der Campagna di Roma in glühender Abendbeleuchtung, zu bewähren pflegt.

Hagen's Vorgänger im Amte, Max Schmidt, der jetzt nach Königsberg gegangen iſt, hatte ſich diesmal auf ſeine eigenſte Domaine beſchränkt und nur eine „Trift am Weiher" gemalt, in welcher es ihm, wie früher in ähnlichen Bildern, auf das Vortrefflichſte gelungen iſt, Baumpartien, Waſſerſpiegelungen und Staffage zu einem Ganzen zuſammenzuarbeiten.

Hagen's guter Einfluß auf die jüngeren weimaraner Künſtler iſt auffallend ſchnell erkennbar geweſen: ich habe früher ſchon, vor etwa einem halben Jahre, hier Gelegenheit gehabt, eine Anzahl von Landſchaften ſeiner Schule zu ſehen, die ohne Manier ſichtlich und mit Glück ſeinen Spuren folgten. Ich glaube, daß man berechtigt iſt, E. Weichberger, der namentlich durch eine großartig ſchöne „Bergige Landſchaft bei heraufziehendem Gewitter" die Aufmerkſamkeit auf ſich lenkte, von Hagen's Vorbild abzuleiten. Das Bild hat Alles, was ſich verlangen läßt: große Linien, Stimmung, Farbe; vor Allem ungewöhnliche Kraft und Wahrheit.

In der Flachlandſchaft glänzte ebenſo wie früher Eugen Dücker, mit einem Motiv aus Thüringen, welches in der weitgedehnten Ausſicht und in der maleriſchen Behandlung der Terrain-Abſchnitte dieſelbe Meiſterſchaft wie ſonſt bewährte. — Der ſonſt in märkiſcher Haide und ähnlichen undankbaren Motiven durch das Geſchick in der Behandlung des einfachſten Terrains und den ſchlichten, aber eindringlichen Stimmungston ausgezeichnete Valentin Ruths war diesmal nur ganz unerheblich vertreten.

Meines Wiſſens zum erſten Male auf einer Berliner Ausſtellung erſchien der gefeierte (im Jahre 1871 verſtorbene) belgiſche Landſchaftsmaler Théodore Fourmois. Seine „Landſchaft mit Waſſermühle" ſcheint hier kaum beachtet worden zu ſein; ſo vorzüglich ſie auch placirt war, zur Seite und in unmittelbarer Nähe ſtofflich (und künſtleriſch) ſehr intereſſirender Bilder trat ſie zu beſcheiden, zu unſcheinbar auf. Sie zeigt eine wunderbar liebevolle Naturtreue, nicht genau im Stile des paysage intime, doch nahe verwandt. Man fühlt, daß man es mit einer poetiſchen Auffaſſung zu thun hat, und kommt in Kurzem über manche Anfangs befremdliche Einzelheiten hinweg. Von dem ſehr mannichfaltigen, vielfach experimentirenden Künſtler giebt freilich das eine Bild nur eine ganz ungenügende Vorſtellung; aber es macht Luſt, mehr von ihm zu ſehen.

Auch Edmond de Schampheleer iſt in der Gattung der Flachlandſchaft ausgezeichnet und intereſſirte diesmal beſonders dadurch, daß er eine Landſchaft aus der Umgegend München's zur Darſtellung gewählt hatte.

Die Münchener Künſtler ſelber, welche das landſchaftliche Fach kultiviren, pflegen mit Vorliebe ſich der Ebene zuzuwenden; an ihrer Spitze Eduard Schleich, der freilich diesmal nur beſcheiden vertreten war. Dagegen zeichnete ſich ſein talentvoller Schüler Adolph Lier in einer großen und wunderbar gut in der Stimmung durchgeführten „Abendlandſchaft" in hervorragender Weiſe aus. Dieſelbe gehört mit zu dem Beſten, was die diesjährige Ausſtellung darbot.

Chriſtian Mali, auch in der Schleich'ſchen Schule aufgewachſen, hat ſich in neuerer Zeit mehr nach Friedrich Voltz gebildet und einige Thierſtücke in dem von letzterem neuerdings mit Vorliebe kultivirten breiten Formate geliefert, die man mit den ebenfalls hier in ausgedehnter Weiſe vertretenen derartigen Stücken ſeines Vorbildes verwechſeln könnte.

Neben dieſen dürfen auch einige Thiermaler Anſpruch erheben, ſich erwähnt zu ſehen. Albert Brendel iſt wie immer unverwüſtlich in ſeinem alten Genre und wählte diesmal „Die Futterſtunde" ſeiner Lieblinge, der Schafe, zum Vorwurf. — Der leider im Vorjahre verſtorbene Hermann Freeſe trat hier — zum letzten Male — mit ſeinen „Flüchtigen Hirſchen" (im Beſitze der Nationalgalerie) auf, weitaus nicht ſeinem beſten Bilde, denn es iſt etwas flau und matt in der Farbe und ſelbſt im Ausdruck der Thiere, aber doch eine Arbeit, der manches Verdienſt, namentlich eine gewiſſe Poeſie der Grundſtimmung, nicht abzuſprechen iſt. — Eduard Ockel war wieder gut und in gewiſſer Hinſicht anziehend vertreten; ſo gewichtige Treffer wie vor einigen Jahren ſpielte er indeſſen nicht

Digitized by Google

wieder aus. — Ein großes Gemälde von J. Deiker in Düsseldorf: „Waidmanns Vergnügen" ist eigentlich nur das Porträt eines sehr schönen Neufundländers, der eben etwas apportirt, lebendig, aber etwas frostig in der Farbe.

Sehr isolirt in der Reihe der Münchener Landschafter steht T. Andreae, der eine außerordentlich wirksame, stimmungsvolle und malerische Ansicht von Helgoland bei Mondschein geliefert hatte. — Außerdem stand es mit der See diesmal hier etwas trübe. Hermann Eschke, ihr begeisterter und zuverlässiger Vertreter, hatte nur in seinem „Rettungsboot auf der Sandbank Vogelsand" etwas Durchschlagendes und doch für ihn nicht hinreichend Ausgezeichnetes und Interessantes geliefert. — Zur Aushilfe mag Eduard Hallatz hierher gerechnet werden, der sonst ebensowohl auch unter den Genremalern seinen Platz beanspruchen könnte. Er malte ein Rettungsboot, von der Springfluth überrascht, Motiv von der Normandie. Ich habe selten etwas Wuchtigeres und Gewaltigeres gesehen. Wie Männer und Pferde von den Sturzwellen über einander geworfen werden, wie Alles rennt, rettet, flüchtet, wie das Boot mit den anstürmenden Wogen kämpft, wie das Element mit entfesselter Kraft rast, das ist vortrefflich gegeben, bis zur Illusion naturwahr. Schade, daß die Scene nicht ein klein wenig sorgfältiger und in manchen Theilen glänzender gemalt ist; es wäre dann ein kaum zu übertreffendes Bild.

L. Munthe in Düsseldorf trat durch einen höchst interessanten Versuch hervor, eine Winterlandschaft bei eingetretenem Thauwetter in jenem stimmungsvollen Dunkelton zu malen, in welchem Corot Meister ist. Wenn auch manche Bilder des letzteren in der Erinnerung sind, in denen das Problem mit größerer Meisterschaft gelöst worden ist, so steht doch Munthe's Bild unter denjenigen Landschaften, deren ganzer Schwerpunkt in der Stimmung liegt, obenan. Ein zweites Bild, Landschaft mit Vieh, hat ähnliches, aber nicht so augenfälliges Verdienst.

Mit einem ähnlichen Probleme, der Schilderung einer Landstraße unmittelbar nach dem Abzuge eines schweren Wetters, hatte sich der Baron von Gleichen-Rußwurm in Weimar, der Enkel Schillers, bei uns vorgestellt.

In sehr abweichende Regionen dagegen führte uns eine der glänzendsten landschaftlichen Leistungen der Ausstellung: „Die Olivenernte auf Capri" von Albert Hertel in Berlin. Das Bild ist in ganz hellen grünen, etwas in das Gelbliche fallenden Tönen durchgeführt und im schärfsten Lichte gehalten; die Erscheinung ist ungemein echt, die Komposition in den Linien großartig und im Detail geschmackvoll, die Staffage geschickt bewegt und das Ganze mit absoluter Meisterschaft behandelt und zur malerischen Einheit zusammengefaßt. Es war eine der originellsten, mächtigsten und künstlerischesten landschaftlichen Leistungen auf der Ausstellung.

Da wir einmal so weit in die Ferne geschweift sind, so gehe ich noch einen Schritt weiter nach dem alten Wunderlande der Pyramiden. A. Herrenburg hat sich von dort zwei Motive geholt: die Kolosse des Memnon und den westlichen Tempel auf der Insel Philae. Den ersteren in rother Abendgluthbeleuchtung kann ich nicht allzuviel Geschmack abgewinnen, obgleich das Bild sorgfältig und geschickt gemalt ist. Desto schöner ist die Darstellung des kleinen graziösen Tempels von Philae, der mit seiner Umgebung ein treffliches Landschaftsbild abgiebt.

Rein das malerische Motiv hat G. Pflugradt an seinem „Mühlengraben vor der Stadt" gesucht. Der Künstler hat sich ein eigenes und oft recht anziehendes Genre gebildet, eine gewisse wilde Romantik in Natur und Gebäulichkeiten wird von ihm bevorzugt, er liebt etwas unruhig durch einander laufende Linien, weiß sie aber meist gut zu beherrschen; gelegentlich geht er im Formate zu sehr ins Große, aber interessant sind seine Arbeiten auch dann noch. Das diesmal ausgestellte Bild ist eines der vorzüglichsten, das ich von ihm gesehen, und poetisch wie malerisch eine Cabinetstück von einem Städtebild alter Zeit.

Noch mehr in der Mitte zwischen der Landschaft und dem Architekturbilde steht ein großes Bild von Karl Gräb: „Aus dem Dorfe Flums in der Schweiz", — ein Bild in einem Genre, welches Gräb zwar schon mehrfach kultivirt hat, das jedoch noch immer zu dem selteneren bei ihm gehört und daher unter beiden Gesichtspunkten, sowohl als landschaftliche Komposition wie als Darstellung architektonischer Gegenstände, in gleicher Weise interessirt, auch meisterhaft vollendet ist. Außerdem hatte Karl Gräb noch drei Architekturbilder, lauter Interieurs,

Digitized by Google

ausgestellt, welche alle die bekannten hervorragenden Eigenschaften jenes unvergleichlichen Architekturmalers wiederum in all' ihrem Glanze zeigten.

Sein Sohn Paul Gräb ist namentlich wegen einiger Architekturbilder in Aquarell zu erwähnen. — Auch Emil de Cauwer hat ein hübsches architektonisches Interieur — „Der Kaiserstuhl in Goslar" — gemalt, bei dem man aber freilich eine größere Feinheit des Details und mehr malerische Gesammthaltung wünschen möchte.

Heinrich Heger in Kiel hatte ein Interieur: „Im Rathhause zu Danzig" ausgestellt, welches sowohl vortrefflich behandelt ist, wie auch in der höchst sorgfältig gezeichneten und gemalten Decke in venetianischem Geschmacke und dem kostbaren Kamine vom Jahre 1593 ein paar Prachtstücke deutscher Renaissancekunst vergegenwärtigt.

F. C. Mayer in Nürnberg zeigt sich unermüdlich in seinen (mitunter zu) duftigen Darstellungen aus dem Peller'schen Hause in Nürnberg, dessen schöne Architektur an dankbaren Motiven reich genug ist. — Ebenso unermüdlich ist in einem sehr beschränkten und eigenthümlichen, aber malerischen und stets höchst wirkungsvoll behandelten Genre J. Jacobson in Berlin. Er malt nämlich stets Burgruinen oder alte Klosterportale oder dergleichen im Winter, mit dem Durchblick auf verschneite Höfe, Straßen u. s. w. Diesmal soll das Motiv bei Como zu finden sein. Geschickt gemacht und für die malerische Wirkung ausgebeutet ist wiederum wie gewöhnlich diese Zusammenstellung eines dunklen, umrahmenden Vordergrundes gegen die helle Mitte und Tiefe.

IV.

Die Skulpturen waren auf der diesjährigen Ausstellung nicht sehr zahlreich, aber es gab deren eine große Zahl von hinreichendem Interesse, keine vielleicht aber, welche mehr der Betrachtung würdig waren, als diejenigen von Reinhold Begas. Es ist oft genug seiner naturalistischen Manier Opposition gemacht. Um so erfreulicher aber, und um so bemerkenswerther ist es einmal zu sehen, daß er von seinen Unarten lassen und dann etwas Vollendetes vollbringen kann. Das war wenigstens mit zweien seiner diesmal ausgestellten Arbeiten der Fall. Seiner weiblichen Porträtbüste in Marmor konnte die diesmalige Ausstellung nichts entgegensetzen, und sie steht in jeder Weise, sowohl in der lebenvollen Auffassung, wie in der delikaten Durchführung vollständig dem Besten gleich, was etwa in der Zeit Ludwig's XIV. und den folgenden Jahrzehnten die plastische Porträtkunst Frankreichs produzirt hat. Das Fleisch ist von einer Feinheit und einer Durchsichtigkeit, dabei von einer schwellenden Fülle und sichtbaren Weiche, daß man fast die Plastik dessen nicht fähig halten sollte. Und diese Meisterschaft der Behandlung verbindet sich mit einer Lebendigkeit des geistigen Ausdruckes, mit einer Feinheit der Haltung neben der üppigen Fülle der ganzen Erscheinung, daß man nur sagen kann: hier liegt eine Meisterschöpfung vor.

Nicht ganz so unbedingt kann man das von der Marmorfigur eines badenden Mädchens sagen. Dieselbe sitzt entkleidet da und ist beschäftigt, sich mit einem großen Tuche, welches beide Hände gefaßt haben, den Rücken zu trocknen, während — wie man denken muß — ein Geräusch sie veranlaßt, den Kopf zur Seite zu wenden und in die Ferne zu schauen. Die Figur ist im Wesentlichen ein Akt, Wiedergabe eines schönen Modelles, dessen Formen freilich an einzelnen Stellen eine bedenkliche Annäherung an die von Begas allzusehr beliebte fleischige Ueberfülle zeigen. Auch sitzt auf dem Körper ein nicht zu demselben gehöriger Kopf, der aber an sich mit dem angenehmen Anfluge von Individualität große Schönheit verbindet, und der im Ausdrucke gerade nicht sehr lebendig und bezeichnend, aber um so angenehmer und freundlicher ist. Gearbeitet ist diese Figur so, wie noch nie eine Marmorausführung von Begas gesehen worden ist, Alles durchgeführt bis auf das Letzte, ohne irgend eine Lüderlichkeit, ohne irgend eine absichtliche Vernachlässigung, mit dem sichtlichen Bestreben, Allem, was in dem Thonmodelle vorgebildet war, zur Wirkung auch in der Marmorausführung zu verhelfen. Einzelne Theile, wie z. B. das Haar und die Gewandstücke, sind von einer unglaublichen Meisterschaft und wirken dem entsprechend zur Hebung des Totaleindruckes auf das Mächtigste mit.

Als Komposition freilich steht die Schöpfung nicht ganz auf derselben Höhe; einmal ist die segelartig ausgespannte Gewandmasse als Hintergrund der Figur ein mehr malerisches und sehr unplastisches Motiv; sodann ist eine gewisse Häufung der Glieder zu bemerken, welche die schöne

Digitized by Google

Entwickelung der Linien stört und zum Theil, wie namentlich in den Kniepartien, zu gezwungenen Bewegungen und unschönen gepreßten Formen verleitet.

In einem dritten Werke, welches im Gypsmodelle vorhanden war, einem Kandelaber von wunderlicher Form, an dessen Fuße vier Kinder spielen, ist eine bedenklich extravagante Art, mit den Formen umzugehen, namentlich unter Berücksichtigung des Zweckes, der Ausführung in Marmor, auffallend.

Der begabteste und geistvollste von denjenigen jungen Künstlern, die im Kielwasser von Begas fahren, Martin Paul Otto, zeigte in dem dies Mal ausgestellten Werke, wie richtig er bei Besprechung der ersten Berliner Goethedenkmal-Konkurrenz an dieser Stelle gewürdigt worden ist. Er hat in einem lebensgroßen Gypsmodelle eine Nymphe dargestellt, die sich gegen die Umarmungen eines Faunes sträubt. Was an diesem Werke sofort schlagend hervortritt, ist die Wucht und Energie der Bewegungen und der schlagend wahre Ausdruck. Dagegen wäre gegenüber den naturalistischen Extravaganzen der Formen eine Mäßigung und Schulung des Künstlers dringend erforderlich. Das zeigt sich schon, wenn man die Gruppirung im Allgemeinen übersieht, an der Zusammendrängung, an der Unübersichtlichkeit der Gruppe. In den Symplegmen der Alten sind ähnliche Probleme, die Körper zu verschlingen und trotzdem klar zu lassen, ungleich glücklicher gelöst, während hier zwar die Verbindung der Körper sehr natürlich und kräftig zur Geltung kommt, dagegen aber die Gruppirung an großer Unklarheit leidet. Auch in den Körperformen hat der ungestüme Naturalismus einige Störungen verursacht; so ist der Körper des Faunes im Größenverhältnisse der Nymphe gegenüber allzu kolossal gerathen und auch die Muskulosität seines Körpers übertrieben scharf accentuirt. Besonders störend aber fällt es auf, daß der Ansatz des Halses über den Schlüsselbeinen durchaus falsch und der Hals zu kurz ist. Immerhin aber zeugt das ganze Werk von einer ungewöhnlichen Kraft des Künstlers und erregt wiederum den Wunsch, daß die unvermeidliche Läuterung dem Guten in seiner Begabung zum Siege über das Gefährliche in seiner Entwickelung verhelfe.

Von größeren ausgeführten Marmorwerken ist sodann in erster Linie die Gruppe von A. Wittig: „Hagar und Ismaël", für die Nationalgalerie gearbeitet, zu erwähnen. Die Komposition ist seit lange bekannt, die Ausführung recht gelungen.

Auch Fritz Schaper hatte eine ausgeführte Marmorfigur ausgestellt: „Die Wasserprobe", — ein kleines Mädchen, das vor dem Bade die Fußspitze ängstlich in das Wasser taucht. Die Bewegung ist sehr fein beobachtet und der Ausdruck des niedlichen Köpfchens recht entsprechend. Die Arbeit selber verdient alles Lob. — Man sieht nicht recht ein, welcher Grad von glücklicher Naivetät in der Konception und von schlagender Wahrheit eben so wie reizender Anmuth, mit einem Worte: welche allseitige Kunstvollendung in einem Werke der bildenden Kunst angetroffen werden muß, um es zu den landläufigen Auszeichnungen zu qualificiren, wenn es erlaubt ist, an einer solcher Arbeit bei der Medaillenvertheilung vorüberzugehen.

Friedrich Hartzer hat die auf der vorigen Ausstellung im Gypsmodelle vorgeführte Gruppe: „Der spröde Liebling" — ein kleiner Knabe, der mit einem Hahn in seinen Armen um die Wette schreit, — in Marmor ausgeführt. Außerdem hatte er das Gypsmodell einer lebensgroßen Gruppe: „Amor und Satyr" vorgeführt. Der erstere hält dem letzteren einen Spiegel vor, in welchem dieser mit komischem Erstaunen sein lüsternes, halb thierisches Gesicht erblickt. Das Thema ist mit großer Virtuosität behandelt, und der Ausdruck in beiden Köpfen, trotzdem in dem einen wenigstens doch von eigentlicher Schönheit nicht die Rede sein konnte, so anziehend und anmuthig, daß man sich darauf freuen kann, diese Arbeit, wie der Katalog verheißt, in Marmor ausgeführt zu sehen. Es ist ein gesunder frischer Humor und eine ihm ebenbürtige Gestaltungskraft in dem Modelle bewährt, mögen auch einige Einzelheiten noch der letzten vollendenden Hand gewärtig sein.

Sehr böse ist eine Marmorstatue — eine Nymphe nach dem Bade — von C. Cauer, langweilig gezierte sogenannte Anmuth, Reiz, ohne eigentliche Idee oder interessante Motivirung. Eine weit bessere Figur einer Kassandra war von der Jury um einer technischen Unebenheit willen, die beim Zusammensetzen des Gypsabgusses passirt war, zurückgewiesen worden: — ein Urtheil, welches — ausschließlich von Künstlern gefällt — das blöde Gerede, daß zur Beurtheilung von Kunstwerken

Digitized by Google

nur die Macher von Kunstwerken kompetent seien, ganz in demjenigen Lichte erscheinen läßt, welches es verdient.

Bedeutender ist Robert Cauer, der ein hübsches Gypsmodell einer „Undine" und eine Marmorausführung seines bekannten „Dornröschens" ausgestellt hatte; daneben ein marmornes Grabdenkmal: einen Engel, der in unverständlicher Bewegung mit erhobenem Blicke und nach unten gerichteten Händen daherschwebt.

Eine liebenswürdige Kinderfigur ist das kleine Mädchen von H. Gerhard in Kassel, das aus einem Kruge Blumen begießt, gleichfalls in Marmor.

Weniger naiv in der Kinderphysiognomie stellt sich ein Knabe von Jensen Jerichau dar, der im Schoße seines Röckchens den Wurf einer Katze trägt, welche letztere sich an sein Bein schmiegt.

Eduard Meyer in Rom hat uns mit zwei kolossalen Marmorstatuen der „Wissenschaft" und der „Industrie" beschenkt, welche im Auftrage des Kaisers für das Orangeriehaus in Sanssouci ausgeführt sind. Sie dürfen nur als ganz konventionelle Schöpfungen genannt werden.

Ein merkwürdiges Stück ist die Marmorstatue: „Nach dem Erwachen" von Eduard Müller aus Koburg, dem von der vorigen Ausstellung her durch seinen „Satyr" berühmten, jetzt in Rom lebenden Bildhauer. Es ist ein ganz nacktes Mädchen in dem schwankenden Alter zwischen Kind und Jungfrau, welches sich in ziemlich räkelhafter Weise den Schlaf aus den Gliedern reckt. Die Ausführung in Marmor läßt die Hand des Meisters, der den „Satyr"- gebildet, erkennen, aber als Erfindung betrachtet, scheint mir diese Schöpfung seiner nicht würdig; es ist das ein unplastisches Motiv. Der eine lang ausgestreckte Arm, der wie ein Wegweiser in die Welt hinaus steht, ist unmöglich den in der Plastik nicht aufzugebenden Forderungen der Linienbewegung unterzuordnen; er emancipirt sich davon und zerstört die Schönheit, welche in der Körperbewegung mit großer Kunst allenfalls noch bewahrt worden ist. Zudem kann man nicht sagen, daß das ausgesuchte Modell gerade eine ausgesuchte Schönheit gewesen wäre, denn sie hat auffallend kurze und dicke Beine, und ebensowenig läßt sich behaupten, daß ihr Körper in der vortheilhaftesten Weise erscheint, da eine starke Reckung des Oberkörpers mit Beugung nach hinten und starker Spannung der Brustpartie für den weiblichen Körper überhaupt unvortheilhaft ist. Das Köpfchen ist sehr niedlich, aber doch unbedeutend. — Sehr schön ist wiederum eine Marmorbüste: „Ein Mädchen aus Nettuno", in dem bekannten Genre seiner italiänischen Mädchenköpfe, deren er hier schon viele ausgestellt hat*).

Einen etwas wunderlichen Eindruck macht die lebensgroße Marmorfigur für ein Grabmal auf dem Invalidenkirchhofe zu Berlin von Bernhard Afinger. Die Figur selber, in weißem Marmor gehalten, tritt aus der noch nicht ganz hinter ihr geschlossenen Thüre der Grabkapelle, welche in grauem Marmor ausgeführt ist, hervor und steigt die an derselben befindlichen zwei Stufen herab, wobei die übergroße Schmalheit der letzteren veranlaßt, daß sie mit der Hälfte des Fußes in der oberen Stufe steckt. Der Ausdruck der Figur ist recht schön, aber jene Unmöglichkeit und die etwas unplastische Gesammtanordnung lassen sie doch nicht zu einer angenehmen Wirkung kommen.

Julius Franz hat seinen „Apollino auf dem Schwane" in kleinem Maßstabe in Marmor ausgeführt. Herter stellte das kleine Gypsmodell seiner „Antigone" aus, welche in lebensgroßem Maßstabe für den Kaiser in Marmor ausgeführt wird, und von der schon an dieser Stelle früher die Rede gewesen ist.

Von Ludwig Tendlau erschien ein kleiner Knabe, mit einer Maske spielend, in Marmor, dessen Gypsmodell hier schon bekannt ist, — wenig ansprechend in der Anordnung und in der Technik zum mindesten nicht hervorragend.

Es muß demnach auch noch von den vorhandenen größeren Werken die Rede sein, welche nur in Gyps vorlagen. Unter ihnen begegnen wir einer großen Figur von Albert Küppers in Bonn, „Diomedes, das Palladium raubend". Es ist eine sehr lebhaft bewegte, in den Linien gut geführte Gestalt, freilich von etwas akademischem Anfluge, aber eine höchst achtbare Arbeit.

Karl Rumpf in Frankfurt a. M. stellte „Adam und Eva" lebensgroß in Gyps dar, ohne daß in den Figuren etwas Anderes, als nicht übermäßig bedeutende Aktfiguren zu erkennen wären.

*) Vergl. Zeitschrift, VII, S. 242.

Ein tüchtiges Stück dekorativer Bildhauerei ist die Gruppe von Moriz Schulz in Berlin: „Die erste Anweisung in der Bildhauerei", in Stein für die Königliche Nationalgalerie ausgeführt. Die Formen sind, da die Gruppe an Ort und Stelle gegen den Himmel sichtbar wird, mit richtigem Verständniß etwas dick gehalten, und hauptsächlich ist auf eine wirkungsvolle Silhouette des Ganzen hingearbeitet; auf große Feinheit in der Durchführung ist verzichtet, was sich nur rechtfertigt.

Louis Sußmann-Helborn giebt die lebensgroße Figur eines neapolitanischen Fischers, der vor dem Gesange seine Laute stimmt. Die Figur ist in der Motiviruug recht geschickt, namentlich der Ausdruck des Horchens auf den Ton sehr gelungen, doch dürfte der große Maßstab für das mäßige Motiv und für die durchaus nicht übermäßig interessante Form zu weit gegangen sein.

Eine sehr achtbare lebensgroße Gypsfigur hatte Robert Toberenz in Rom geschickt: Perseus verhüllt das Haupt der Medusa, das er in der Linken hält, während er einen Blick auf den zu seiner Seite liegend zu denkenden Körper der schönen Gorgone wirft. Die Mischung von Energie des Willens und Weichheit der Stimmung, sowie das Momentane in der Bewegung nach einer großen Kraftanstrengung vor dem Uebergange in vollständige Ruhe scheint mir in auffallender Weise gelungen zu sein. Dagegen stehen einige Einzelheiten in der Durchbildung der Figur, namentlich die Hüftpartie, nicht auf gleicher Höhe mit dem Gesammtentwurfe.

Auch die italiänischen Bildhauer hatten uns diesmal wieder ziemlich reichlich bedacht; aber nachgerade lernt das Publikum den Flittertand ihrer Technik richtig würdigen. Trotzdem daß der Namen ziemlich viele sind, geschieht Keinem ein Unrecht, wenn man nicht mehr als zwei auch nur des Nennens würdigt. Es ist dies zunächst Francesco Barzaghi mit einer Marmorfigur, welche er „Banarella" nennt; ein lebensgroß dargestelltes kleines Mädchen, welches sich eines seidenen Schleppkleides bemächtigt und es über seinen kleinen Körper geworfen hat, und nun sehr selbstgefällig hinter sich herunter auf die lang nachwallende Schleppe herabsieht. So wunderlich auf den ersten Blick der Gegenstand gerade für die Plastik erscheint, so ist es dem Künstler doch merkwürdig gelungen, mit allen Schwierigkeiten fertig zu werden und ein Ganzes zu schaffen, das unbedingt erfreuen kann, und bei der Lieblichkeit des gewählten Modelles und der vortrefflichen Technik, in welcher das Ganze durchgeführt ist, läßt sich nichts Begründetes gegen das Werk einwenden. Namentlich die Art, wie die feinen Falten des seidenen Gewandstoffes wiedergegeben sind, so daß, was in der Malerei durch die Reflexlichter bewirkt wird, die Natur des eigenthümlich brechenden Stoffes auf das Schlagendste klar wird, — ist so, daß kaum etwas Vollendeteres gedacht werden könnte.

Unbegreiflich ist es, wie ein Künstler, der so etwas machen kann, daneben die „musca cieca" („blinde Kuh") ausstellen kann: gleichfalls ein kleines Mädchen, halb bekleidet, mit einer Binde um die Augen, das mit vorgestreckter Hand und etwas vorgebeugtem Oberkörper vor sich hinsucht, aber von sehr dürftigen und unschönen, fast unglaublichen Körperformen ist, so daß man schwer versteht, wie ein Künstler die Mühe der Arbeit an die Wiedergabe eines solchen Modelles verwenden kann.

Das zweite nennenswerthe Werk der Italiäner ist eine kleine gleichfalls lebensgroße Marmorfigur von Enrico Braga: ein schlafendes Kind, mit einer Puppe in der Hand. Ganz im Gegensatze gegen früher gesehene ähnliche Darstellungen, in welchen in der geschmacklosesten Weise zur Schaustellung der italiänischen handwerksmäßigen Marmortechnik ein ungeziemendes Beiwerk gehäuft und dadurch die Figuren selbst, die in Stechlissen und sonstige plastische Unmöglichkeiten gehüllt waren, überschüttet und zurückgedrängt wurden, — ist hier der reizend schöne nackte Körper des kleinen Kindes die Hauptsache, und das Motiv in der Bewegung ebenso fein beobachtet, wie in der Wiedergabe treu und anmuthig festgehalten.

Alle übrigen italiänischen Marmorarbeiten sind handwerksmäßige Hervorbringungen, selbst „der kleine Herkules mit der Schlange" von Constantino Pondiani; auch die Hühnergruppen von Giovita Lombardi: sie überraschten wohl denjenigen, der dergleichen noch gar nicht gesehen hat, durch kühne Wagnisse der Technik, standen aber in der Ausführung derselben und in dem Geiste der Konzeption tief unter demjenigen, was derselbe Künstler früher, beispielsweise in München 1869, ausgestellt hat.

Digitized by Google

Wenn der Name des Pietro Calvi überhaupt genannt wird, ſo geſchieht es, um zu konſtatiren, daß er mit einfachen Marmorwerken die Blicke des Publikums nicht auf ſich zu ziehen vermocht hat, welche im vorigen Jahre ſeinem geſchmackloſen, aus verſchiedenen Marmorarten und Bronze zuſammengeſtoppelten „Othello“ ſich leider in unverdienter Weiſe zuwandten. — Dagegen hat ein Berliner Künſtler, und zwar einer der begabteſten, Erdmann Encke, es übernommen, den Berlinern ad oculos zu demonſtriren, wie verkehrt ihr Fanatismus für Calvi geweſen. Er hat eine lebensgroße Büſte eines Mohren, mit einem Papagei auf der Schulter, geliefert, welche von Hermann Gladenbeck in Berlin gegoſſen iſt. Körper und Geſicht des Mohren ſind in einem bräunlichen Bronzeton gehalten, welcher in den wolligen, matt gehaltenen Haaren faſt ſchwarz wirkt, während der Papagei einen grünen Bronzeton zeigt. Das iſt eine wirklich künſtleriſche und vor jedem Vorwurfe geſchützte Art, mehrfarbiges Material zuſammenzuarbeiten, denn hier hat der Künſtler ſich mit einigen wirklich zu einander gehörigen Materialtönen begnügt und das ganze Werk ſo angelegt, daß er auch überall mit dieſen Tönen auskommen konnte. Die Arbeit an ſich iſt überaus geiſtreich; der lachende Mohrenkopf ſprüht Leben, und nichts kann feiner ſein, als die Bewegung des dicken Mundes, welcher von der Freude verzogen die Zähne hervortreten läßt. — Die lebensgroße Marmorbüſte eines Knaben, welche Encke außerdem ausgeſtellt hat, vermag kein hervorragendes Intereſſe zu erregen.

Bevor wir hieran eine Ueberſicht der vorhandenen Büſten ſchließen, mag noch von einigen vorhandenen Bronzewerken die Rede ſein. Unter dieſen ſteht wohl ein merkwürdiges Gruppenſtück: „Das bedrohte Vaterland“ von Arthur Wagen in Berlin, nach dem Katalog ein „alt ſilbern bronzirtes Gypsmodell“, in erſter Linie. Auf einem wuchtig aufgebauten Piedeſtale ſprengt der Kaiſer zu Pferde zwiſchen zwei Walküren daher, und zwar iſt die Kompoſition ſo eingerichtet, daß das Pferd mitten im Sprunge dargeſtellt iſt und durch die rein zufällige Berührung des Pferdes und des Reiters mit den fliegenden Gewandzipfeln der Walküren getragen wird. Wie weit dergleichen plaſtiſch iſt, mag dahingeſtellt bleiben; man iſt ja ſeit Pradier ſchon gegen das Gefühl der Unmöglichkeit ſchwebender Figuren in der Plaſtik abgeſtumpft. Giebt man auch dieſem Künſtler die Möglichkeit und Berechtigung einer ſolchen Anordnung zu, ſo muß man ihm zugleich das Zugeſtändniß machen, daß ihm Ausdruck und Bewegung einer ſolchen Gruppe hervorragend gelungen ſind. Es iſt eine Arbeit von ganz entſchieden großem Wurfe, die in größerem Maßſtabe ausgeführt an einem geeigneten Platze unbedingt von ſehr bedeutender Wirkung ſein würde. Einzelnes Barocke iſt allerdings mit untergelaufen.

Herman Pohlmann hatte in bronzirtem Gypsguſſe eine Reiterſtatuette des deutſchen Kaiſers ausgeſtellt, auf einem kleinen Poſtamente, welches allegoriſche Reliefs zeigt und auf der Rückſeite die Namen der durch Schlachten und Gefechte im franzöſiſchen Kriege ausgezeichneten Orte trägt. Die Auffaſſung hat etwas Anſprechendes, wiewohl nicht gerade Großartiges, aber für die Größe, als ein Werk der Zierplaſtik für das Haus, kann ſie ſehr wohl empfohlen werden, und es dürfte ihr in ähnlichem Genre wenig Beſſeres gegenüber geſtellt werden können. — Tiefer in der Charakteriſtik und von ſchönen Formen iſt eine in bronzirtem Zinkguſſe ausgeführte Grabfigur, deren edle Haltung mit ihrer Beſtimmung im vollſten Einklange ſteht.

Vier eigenthümliche Koſtüm-Figuren — ein Lautenſchläger, ein Mundſchenk, eine Sängerin und eine Kranzwinderin — waren von Robert Dietz in Dresden ausgeſtellt, doch nur der erſte in Bronze, die anderen drei in bronzefarbig angeſtrichenem Gyps. Es ſcheint, daß der Künſtler etwas derartiges zu geben beabſichtigte, wie einige franzöſiſche Künſtler für die bei uns leider noch ganz in der Wiege liegende, bei den Franzoſen aber in eminentem Sinne ausgebildete Kunſt-Bronzeinduſtrie geliefert haben. Aber im Vergleich mit dem wahrhaft klaſſiſchen Florentiner Sänger von Dubois und ähnlichen Werken treten die hier dargebotenen doch bedenklich zurück. Eine gewiſſe Anmuth und Lebhaftigkeit der Bewegung darf man ihnen nicht abſprechen, aber es fehlt jenes Pikante, Sprühende, Luſtige, möchte man ſagen, das einer ſolchen Zierplaſtik nicht fehlen darf; wenn ſie auf Wirkung und allgemeine Verbreitung rechnen will.

An Büſten nun, ſowohl Porträt- wie idealen Büſten, iſt ſehr vielerlei geliefert worden. Bernhard Afinger hat die reizende Frauenbüſte von der vorigen Ausſtellung in Marmor ausge-

Digitized by Google

führt, es scheint mir dabei aber Einiges von der feinen Beseelung des Gypsmodelles verloren gegangen zu sein. Von seinen beiden lebensgroßen männlichen Büsten in Marmor ist die des verstorbenen Sanskritikers Schottmüller von einer außerordentlich feinen Durchführung; die Details sind mit einem Geiste behandelt, daß man dem bewegten Leben selber gegenüber zu stehen glaubt. Dagegen leidet die Büste des Architekten Kyllmann an einigen auffallenden Schwächen, durch welche sie ein maskenartiges unlebendiges Ansehen bekommt. Es scheint das namentlich in der Augenpartie zu liegen, der es an der nöthigen Modellirung fehlt. Die Augäpfel sind im Profile, statt stark gewölbt, fast ganz eben.

Nicht weniger als dreimal ist der Generalfeldmarschall Moltke, und zwar alle drei Male nach der Natur modellirt, in Marmor ausgeführt worden, — von Brunow in Berlin entschieden schwach, — von Julius Franz mindestens nicht schlagend, — und von Emil Steiner nicht so, wie es nach der vortrefflich ausgeführten, in Thon modellirten Maske zu erwarten gewesen wäre. — Dagegen hat Steiner in der Marmorbüste des Generals von Kirchbach eine ganz befriedigende Arbeit geliefert.

Konrad Kiesel in Berlin hat eine wunderliche Idee gehabt, eine „Melusine" als Büste mit Armen auszuführen und dieselbe in einer sehr mißverstandenen Reminiscenz der „Klytia" aus einem blumenartigen Kelche hervorwachsen zu lassen. Bei dem Bruchstück einer ehemals vollständig gewesenen Statue — denn weiter ist meiner Meinung nach die Klytia nichts — kann man sich dergleichen als ein nicht allzu geschicktes Auskunftsmittel für die momentane Brauchbarmachung des Stückes allenfalls gefallen lassen: bei einem selbständigen neuen Werke ist es einfach eine Geschmacklosigkeit. Außerdem kann jeder beliebige Preis darauf gesetzt werden, daß Jemand bei dieser Figur an die Melusine denken soll, denn sie hat nichts, was auch nur von weitem an die schöne Nymphe erinnern könnte.

Eduard Lürssen hat zwei sehr lebendige und, soweit ich zu kontrolliren im Stande bin, sehr getroffene Reliefporträts, ein männliches und ein weibliches, gemacht.

Eine gute Bildnißarbeit ist die Büste des verstorbenen Bildhauers Eduard von der Launitz von August von Nordheim in Frankfurt a. M.

Jedenfalls zu den hervorragendsten Arbeiten dieser Gattung auf der diesmaligen Ausstellung gehörten die beiden lebensgroßen Büsten von Johannes Pfuhl: die eine — eine Goethebüste mit Benutzung der in des Dichters funfzigstem Lebensjahre nach der Natur abgeformten Maske bearbeitet und neulich schon an dieser Stelle als außerordentlich erwähnt; die andere — die Marmorausführung des lebensgroßen Originalmodelles zu dem Kopfe des kolossalen Marmorstandbildes des Freiherrn von Stein in Nassau, wegen der energischen Auffassung der Züge und der feinen Belebung ohne ängstliches kleinliches Detail, das in der großen Ausführung nicht wirkungsvoll gewesen wäre, höchst anerkennenswerth.

Ein mir bisher unbekannter Bildhauer, der das Unglück hat, den Namen eines der größten Meister seiner Kunst zu führen, — er heißt nämlich Schlüter — hatte eine Porträtbüste ausgestellt, die, an sich wenig bedeutend, wenn die Angabe des Originales, welche mir gemacht worden ist, zutrifft, auch noch den großen Fehler der absolutesten Unähnlichkeit hat. Es mag aber hierbei erwähnt werden, daß derselbe Künstler eine kolossale Statue in Gyps — einen Hermann — ausgestellt hatte, die, wenn auch nicht hervorragend bedeutend, so doch jedenfalls tüchtig gearbeitet, und mit einer gewissen Großartigkeit angelegt ist. Freilich möchte man wohl etwas mehr Leben in der Figur sehen.

Rudolph Schweinitz hat einen hübschen weiblichen Kopf in Marmor ausgeführt, und außerdem — was nach den allgemeinen Erfahrungen ihm sehr hoch angerechnet werden muß — eine wirklich ähnliche und angenehme Büste des Kronprinzen von Preußen in Gyps.

Es würde nun noch übrig sein, von einigen Werken der kleinen Plastik zu reden, und hierbei mag zuerst eine Gruppe mit Postament, in Silber ausgeführt von Albert Wagner, dem Mitgliede der Firma Sy und Wagner, erwähnt werden. Der Entwurf des Postamentes rührt von Wagner her, die Reliefs daran: die Kapitulation zu Sedan, die Kaiserkrönung zu Versailles, sind nach Kompositionen von Fritz Schulz modellirt von Alexander Calandrelli. Die beiden Viktorien

Digitized by Google

an dem Postamente mit den Bildnissen des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl im Relief auf Täfelchen, die sie halten, sind von Rudolph Siemering. Auf dem Postamente steht eine Gruppe: der König im Bivouak bei Rezonville, dem Fürsten Bismarck die Siegesdepesche diktirend — von Julius Franz. Das Ganze ist eine sehr geschickte Arbeit und in der technischen Durchführung wie Alles, was aus dem bekannten Atelier hervorgeht, vorzüglich. Im Gesammteindrucke aber ist wohl schon manches Bedeutendere in demselben gefertigt worden; über eine gewisse Steifheit kommt mit Ausnahme der Viktorien kein Theil des Ganzen hinweg.

Solche niedliche Spielereien, wie die kleinen Reliefs von Rudolph Pohle und die kleine Gruppe von Otto Gradler, können hier nur eben erwähnt werden. Dagegen muß von zwei kleinen Figuren von Konrad Kiesel, dem vorerwähnten, wohl gesprochen werden. „Nach dem Erwachen" nennt er die eine, welcher ein ähnliches Motiv wie der großen Marmorfigur von Eduard Müller zu Grunde liegt, ohne daß sich indessen dasselbe so klar ausspräche wie hier, und jedenfalls dürfte die Figur ihren Zweck und ihre Wirkung verfehlen, wenn sie, wie der Katalog verheißt, in Marmor und also wahrscheinlich in großem Maßstabe ausgeführt würde, während sie in der vorliegenden Größe in Elfenbeinmasse oder Bronze gegossen gewiß vielen Anklang finden würde, so gut wie die ebenso große zweite Figur, unter dem Namen: „Erwartung". Es ist das ein ganz modern gekleidetes junges Dämchen, welches die Hände über die Augen haltend in die Ferne späht, — mit einem überraschenden Geschick in der Behandlung der heiklichen, durch das moderne Kostüm dargebotenen Aufgabe ausgeführt.

Endlich mag noch unter Verweisung auf die Besprechung des Gypsmodelles zu der jetzt vorhandenen Marmorausführung (bei Gelegenheit der vorigen akademischen Kunstausstellung) des runden Reliefs von Rudolph Siemering: „Justitia und Amor" Erwähnung gethan werden.

Aus der Galerie der Ermitage.

Mit zwei Radirungen von N. Massaloff.

Unser geistiger Verkehr mit den reichen Kunstschätzen aus alter und moderner Zeit, welche seit zwanzig Jahren in Klenze's Prachtbau der neuen Ermitage zu St. Petersburg vereinigt sind, beschränkte sich früher fast ausschließlich auf die Kenntnißnahme der Vermehrungen, die dem antiken Theile der Sammlungen, besonders aus den Funden in Südrußland, Jahr aus Jahr ein zufließen und um deren wissenschaftliche Verwerthung der unermüdliche Stephani sich das Hauptverdienst erworben hat. Für die moderne Abtheilung des Museums, in erster Linie für die Bilder-Galerie der Ermitage, wurde eigentlich erst durch Waagen's Buch (1864) das Eis gebrochen, welches die größeren Kreise des deutschen Publikums von jenem fernen Heiligthume der Kunst trennte. Der ausgezeichnete Köhne'sche Katalog der Galerie erfuhr inzwischen die zweite, uns bisher in zwei Bänden (1869—70) vorliegende Auflage. Eine große Anzahl der vorzüglichsten Gemälde der Sammlung wurde durch die trefflichen Röttger'schen Photographien Jedermann zugänglich.

An künstlerischen Publikationen, welche höheren Ansprüchen genügen, als die geistlosen Umrisse des Labensky'schen Kupferwerkes und Huet's mittelmäßige Lithographien, hat es auch dieser sonst gut verwalteten Galerie, wie so mancher anderen, bis heute ganz gefehlt. Ein junger russischer Kupferstecher machte sich daran, die Lücke ausfüllen zu helfen. Er bietet uns gleichzeitig zwei Albums mit Radirungen nach Gemälden der Ermitage*), von denen das eine (40 Blätter umfassend) aus-

*) Les Rembrandt de l'Ermitage Impérial de Saint-Petersbourg. 40 planches gravées à l'eau-forte par N. Massaloff. Leipzig, W. Drugulin. 1872. Fol.

Idem, Les chefs d'œuvre de l'Ermitage Imp. de Saint-Petersbourg, gravés à l'eau-forte. Première série, 20 gravures. Tirée à 300 exemplaires dont 250 destinés au commerce. Leipzig, W. Drugulin. 1872. Fol.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

schließlich Rembrandt gewidmet ist, während das andere (von dem bis jetzt nur die erste, 20 Tafeln umfassende Serie erschienen ist) eine Auswahl aus den Meisterwerken verschiedener Schulen in sich vereinigen soll.

Nicolas Massaloff — das ist der Name des Künstlers, der sich diese große, rühmliche Aufgabe gestellt hat — wurde als Sprößling einer begüterten Adelsfamilie 1846 zu Moskau geboren. Sein Vater, einer der Wenigen, welche sich in Rußland ernstlich mit den zeichnenden Künsten beschäftigen, und Ehrenmitglied der St. Petersburger Kunstakademie, nährte in ihm frühzeitig die Liebe zur Kunst, wobei ihm eine kleine, aber gewählte Sammlung von Gemälden und eine vorzügliche Kupferstichsammlung (in welcher die Werke von Dürer, Marc Anton und Rembrandt in für Privathände ganz ungewöhnlicher Reichhaltigkeit und Schönheit vertreten sind) willkommene Beihülfe und Leitung gewährten. Schon im Jahre 1860, kaum vierzehnjährig, begann Nicolas sich mit Nadel und Aetzwasser im Kopiren von seltenen Blättern Rembrandt's aus der väterlichen Sammlung zu versuchen. Von diesen Kopien haben sich etwa 25 Blätter erhalten. Auf einer der Reisen, auf welchen er seinen Vater begleitete, kam der junge Massaloff 1861 nach Dresden, und begab sich dort zunächst unter L. Friedrich's Leitung; 1864 setzte er die begonnenen Studien ebendort in Planer's Atelier fort. Aus jener Zeit datiren einige Blätter, welche schon sehr merkliche Fortschritte in Sicherheit der Hand und Bildung des Auges dokumentiren. Trotz seiner schwankenden Gesundheit von unermüdlichem Eifer für seine Kunst beseelt, begab er sich 1867 nach Paris, um unter Leopold Flameng seine kupferstecherische Ausbildung zu vollenden, und während er bisher hauptsächlich der Kunstweise G. F. Schmidt's gefolgt war, machte sich von nun an in Massaloff's Arbeiten der Einfluß des französischen Meisters vorwiegend bemerklich, ohne daß der Schüler deßhalb ein sklavischer Nachahmer des Lehrers geworden wäre. Im Gegentheil spricht die Individualität, und in einem gewissen derben Naturalismus, den einige Blätter zeigen, auch die Nationalität des Künstlers auf charakteristische Weise sich aus.

Die neuesten Arbeiten Massaloff's bezeugen ein unablässiges Ringen nach höherer Vollkommenheit bei größtem Fleiße der Ausführung und liebevollstem Eingehen in die Gesammtwirkung der Vorbilder. Eifrig mit der Fortsetzung seines Ermitage-Werkes beschäftigt, hat Massaloff doch noch Zeit für etwa 25 Platten nach Gemälden und Zeichnungen anderer Herkunft gefunden, unter denen sich mehrere russische Geschichtsbilder und Volksscenen nach Schwartz besonders auszeichnen, und namentlich eine Radirung nach dem Rembrandt'schen Ahasverusfest in der Dresdener Galerie ausgeführt, welche nach der Versicherung des kunstverständigen Gewährsmannes, welchem wir die obigen biographischen Daten verdanken, zu dem Besten zu zählen ist, was die moderne Radirkunst hervorgebracht hat.

Es geht aus dieser Charakteristik hervor, daß der junge Künstler mit innerem Beruf und nach gewissenhafter Vorbereitung an sein bedeutendes Unternehmen herangegangen ist. Der Eindruck der Leistung ist denn auch im Ganzen ein sehr würdiger, und vornehmlich das dem Rembrandt gewidmete Album in künstlerischer wie in stofflicher Hinsicht höchst dankenswerth.

Die ganze stolze Reihe der Meisterwerke des großen holländischen Malers, deren die Ermitage sich rühmen kann, wird uns hier in charakteristischen Reproduktionen vorgeführt. Weggeblieben ist von den 41 Bildern, die der Katalog (1870) dem Rembrandt vindicirt, nur die „Gebirgige Gegend" mit Christus und den beiden Jüngern auf dem Wege nach Emaus als Staffage (Nr. 830; Waagen, S. 186), während das interessante Seestück (Nr. 831), zu dem wir in der schönen, dem Rembrandt zugeschriebenen Marine in der Galerie Liechtenstein ein beachtenswerthes Gegenstück besitzen, Aufnahme gefunden hat. Außerdem nicht weniger als dreizehn historische Kompositionen und sechsundzwanzig Porträts oder porträtartige Darstellungen — welche Sammlung der Welt könnte sich mit diesem Reichthume messen! Massaloff's Radirungen bekunden das lobenswerthe Bestreben, in der Wiedergabe vor Allem den Charakter des Originales treu zu wahren und die Unterschiede, welche die Malweise des Meisters in seinen verschiedenen Entwickelungsperioden erkennen läßt, auch in der Uebersetzung erscheinen zu lassen. Unter den in dieser Hinsicht gelungensten Blättern heben wir hervor: vor Allem den Lieven Copenol (Nr. 808), „eins der schönsten Porträts aus der früheren Zeit des Meisters", welches Massaloff sowohl in dem voll beleuchteten Kopf und den

höchſt individuell gebildeten und lebensvoll bewegten Händen, ſowie auch in der Wiedergabe des klaren Fleiſchtons und der Stoffe vortrefflich behandelt hat; dann die „Parabel vom Weingarten des Herrn“ (Nr. 798), die h. Familie (Nr. 796), das Bildniß des Mannes mit breitkrämpigem Hut (Nr. 824), die verſchiedenen Porträts von Rembrandt's Mutter und das dieſem Aufſatze beigegebene Bildniß der „Jüdiſchen Braut“ (Waagen, S. 181; Nr. 812) mit den unverkennbaren Zügen der Saskia Ulenburgh, welche der Meiſter bekanntlich im Jahre 1634 als Gattin heimführte. Aus dem darauffolgenden Jahre ſtammt ſeiner Datirung nach unſer Bild. Es ſtellt die reizende Frau in der Blüthe jugendlicher Mütterlichkeit prächtig gekleidet und reich geſchmückt dar; über dem buntfarbigen Kleide trägt ſie ein geſticktes Obergewand und faßt mit der Linken den blauen bauſchigen Mantel; das Haupt ziert ein Blumenkranz und die Rechte hält einen Stab, den ebenfalls Blumen ſchmücken.

Das zweite Blatt, welches wir mit freundlicher Bewilligung des Herrn W. Drugulin dem anderen Album N. Maſſaloff's entnehmen, führt uns, als würdiges Pendant zu dem eben betrachteten, das Bildniß der ſchönen Helene Fourment, der zweiten Frau des Rubens, in ganzer Figur, ſtehend, mit ſchwarzer Seidenrobe, breitem Stehkragen, Federhut und Federfächer vor. Waagen wollte dieſes Bild ſelbſt jenem Porträt der Helene Fourment in der Sammlung des Sir Robert Peel, welches unter dem Namen „le chapeau de paille“ berühmt iſt, noch vorangeſtellt wiſſen. Er ſagt (S. 141): „Nach der außerordentlichen Klarheit in dem Helldunkel, wie nach der ganzen Auffaſſung und Behandlung halte ich dieſes Bild für eins der durch die Eleganz der ganzen Erſcheinung, wie durch die Wirkung und Behandlung ausgezeichnetſten Porträte des Rubens aus einer etwas ſpäteren Zeit“.

Auch in dem zweiten Album bilden, ſoweit die erſte Serie reicht, die Niederländer den Hauptinhalt. Wir finden den ſchönen Terburg („Le message“, Nr. 872), auf dem die berühmte Figur der vom Rücken geſehenen jungen Dame im weißen Atlaskleide (von der „Väterlichen Ermahnung“) in faſt vollkommener Uebereinſtimmung wiederkehrt; die dem P. de Hoogh zugeſchriebene „Spitzenklöpplerin“, und eine mit Geſchmack getroffene Auswahl von Bildern des G. Dow, F. Bol, Metſu, Mieris, A. Cuyp, Ph. Wouvermann, Potter, C. Dujardin, van Dyck u. A. Auch Murillo und einige italieniſche Meiſter ſind in dieſer Serie vertreten, darunter als Reproduktionen beſonders gelungen: die Replik von Tizian's Danaë (Nr. 10) und die früher dem Raffael zugeſchriebene Judith von Moretto da Brescia (Nr. 112). Dieſes letztere Blatt bezeugt in beſonders erfreulicher Weiſe, daß der Radirer auch Aufgaben ſtrengerer Art und ſolche, die dem von ihm mit natürlicher Vorliebe gepflegten Gebiete der niederländiſchen Kunſt ganz fern liegen, mit Pietät und feiner Empfindung zu löſen im Stande iſt. Wir können ihm zu dieſer Fähigkeit nur Glück wünſchen. Denn die erſte und weſentlichſte Aufgabe des reproducirenden Künſtlers bleibt doch immer die Treue der Ueberſetzung. Wo dieſe von der Individualität des Radirers in den Hintergrund gedrängt wird, da beginnt der Manierismus.

Den Druck des zuletzt beſprochenen Albums beſorgte die Brockhaus'ſche Offizin in Leipzig, den des Rembrandt-Albums die Druckerei des Herrn J. Claye in Paris. Beide entſprachen ihrer Aufgabe in gleich trefflicher Weiſe, und ebenſo iſt die ſonſtige Ausſtattung eine muſterhafte zu nennen.

*

Frans Hals-Galerie

von

W. Unger und C. Vosmaer.

Mit Illuſtrationen.

Nach einer Handzeichnung von Frans Hals in der Suermondt'ſchen Sammlung.

Zu den vielen werthvollen Arbeiten über Frans Hals, durch welche van der Willigen, Bürger, W. Bode u. A. während der letzten Jahre zur Bereicherung unſerer Kenntniß des Lebensganges und der Schöpfungen des großen Harlemer Meiſters beigetragen haben, iſt kürzlich in der Frans Hals-Galerie von Unger und Vosmaer*) ein Werk hinzugekommen, das durch den ſeltenen Verein künſtleriſcher und gelehrter Eigenſchaften, deſſen es ſich rühmen kann, alle vorhin berührten Leiſtungen überbietet und überhaupt unter den neueren Publikationen ähnlicher Art nur ſehr wenige ſeines Gleichen findet. Der berühmte deutſche Radirer, deſſen vollendete Meiſterſchaft in der Wiedergabe von Werken altholländiſcher Malerei die Leſer dieſer Zeitſchrift gleichſam unter ihren Augen haben wachſen ſehen, bewegt ſich hier mit ganzer Freiheit und Virtuoſität in ſeinem wahren Lebenselement. Wenn dieſe Radirungen wieder einmal ein glänzendes Zeugniß ablegen für die Aſſimilirungsfähigkeit des deutſchen Geiſtes, der Unger's Frans Hals-Galerie den Meiſterwerken unſerer Ueberſetzungskunſt beizählen darf: ſo wollen wir andrerſeits gleich bekennen, daß ein ſo lebensvolles Bild der Perſönlichkeit des Frans Hals und ſeiner Zeit, wie Vosmaer's begleitender Text es uns bietet, nur ein Landsmann des alten Meiſters und ein ſo genauer Kenner der geiſtigen Geſammtentwickelung ſeiner Nation, wie der treffliche Biograph Rembrandt's es iſt, zu entwerfen im Stande war. Nicht nur der genaue Einblick in die Kunſtleiſtungen

*) Radirungen nach Frans Hals von Profeſſor W. Unger, mit Text von Dr. C. Vosmaer. Leiden, A. W. Sijthoff. 1873. Erſte Abtheilung: 10 Tafeln und 20 Seiten Text. Fol. (Leipzig, Commiſſions-Debit bei E. A. Seemann.)

der Schule, vornehmlich in die der voraufgegangenen und gleichzeitigen Harlemer Meister zeichnet Vosmaer's Darstellung aus: vor Allem ist es das völlige Vertrautsein mit der Denk- und Empfindungsweise der Zeit und des Volkes, deren Kind Hals war, mit dem Leben und Treiben in Alt-Niederland und mit der Literatur, in der sich das damalige Volksleben spiegelt, was den Worten des holländischen Autors ihr fesselndes Gepräge, gleichsam den Reiz eines umfassenden historischen Gemäldes verleiht, aus dem die Bilder des Frans Hals wie Gruppen zusammenstehender lebendiger Menschen uns entgegenleuchten.

Schon das spätere Mittelalter hatte in Holland eine reiche und emsige Kunstthätigkeit hervorgebracht, die sich besonders in den verschiedenen Zweigen kirchlicher Dekoration, in „Stickereien, Schnitz-, Gold- und Bossirarbeit und im Malen von Fahnen, Wappen, Kapellen und Altarstücken offenbarte, sowohl im 15. Jahrhundert, wie schon früher im 14., angeregt von den zu Schoonhoven residirenden Herren von Blois, welche viele Künstler aus Utrecht in ihre Dienste beriefen. In derselben Richtung entfaltete sich die Kunst in Harlem schon im Anfange des 15. Jahrhunderts. In den ersten Jahren des 16. fängt in Leiden, und später in Amsterdam das Kunstleben sich zu regen an".

Aber zur vollen Blüthe gedieh die niederländische Kunst, namentlich die hier eingeborene Oelmalerei, erst mit dem Erwachen des modernen Geistes im weiteren Verlaufe des 16. und im 17. Jahrhundert. Die Renaissance brachte Holland die Wiedergeburt seiner Freiheit und zugleich seiner nationalen Literatur. In den durch Noth und Kampf gestählten volkreichen Städten schufen Handel, Seefahrt und Industrie Reichthum und weitblickende Bildung; die Baukunst entwickelte aus den Formen der römischen und venetianischen Architektur einen eigenen einheimischen Stil, der vor Allem im Profanbau und speziell in der Einrichtung des bürgerlichen Wohnhauses bis auf den heutigen Tag Mustergiltiges hervorbrachte; der kräftige Mittelstand stiftete sich „in den Gilden eine Vereinigung von Macht und geselligem Leben". — „Das freie Volk, welches mit der geschichtlichen Ueberlieferung, mit Papst und König gebrochen hatte, trat wie neugeboren hervor, und erst in diesem Volk konnte eine Kunst, wie die holländische, durchaus menschlich, natürlich, unabhängig, dem Volksgeist und dem Volksleben unmittelbar entsprossen, sich entwickeln". Aus derselben Quelle, dem mächtig erwachsenen Freiheits- und Weltbürgersinn, stammen Kunst und Dichtung, Lebenslust und jene gewaltige Kriegstüchtigkeit, jener glühende Haß gegen den papistischen Fremdling, dem David Heinsius in einem aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts stammenden Gedichte gegen die Spanier die ergreifenden Worte lieh:

„Nehmt uns die Länder, wo wir leben,
Wir werden ohne Furcht uns auf die See begeben:
Da, wo nur Ihr nicht seid, da ist das Vaterland."

Das handelsmächtige Harlem, die alte Residenz des Hofes von Holland, reich an geistlichen und weltlichen Stiftungen, war einer der wichtigsten Schauplätze der künstlerischen Thätigkeit und griff namentlich in das Werden des modernen Geisteslebens vor allen anderen Städten kräftig ein. Hier treten die ersten Regungen der specifisch holländischen Landschaftsmalerei und der genreartigen Darstellung des Alltagslebens an's Licht. Hier reifte die in Italien genährte Renaissance der holländischen Architektur, als deren charakteristisches Denkmal der aus rothen Ziegelmauern mit hellfarbiger, geschweifter Sandsteingliederung aufgeführte stattliche Bau der „Vleeschhal" (Fleischhalle) am großen Markte der Stadt zeugt; hier „bewunderte man die zierliche italienische Schrift des Federkünstlers Jan van de Velde*); Karel van Mander, aus Flandern geflüchtet, nährte in Harlem die

*) Vergl. Zeitschr. Jahrgang VI, S. 331.

Digitized by Google

humaniſtiſche Richtung mit Feder und Pinſel; in Harlem endlich hatte die neue Literatur Coornhert zum Vertreter*); die neue Malerei Heemskerk, Cornelis Cornelisz., Broom, Goltzius; die neue Kupferſtecherkunſt Coornhert, Goltzius und Matham."

Ein beachtenswerthes Moment in der Entwickelungsgeſchichte der Harlemer Kunſtſchule bildet der lange Zeit hindurch beſtehende rege Wechſelverkehr der Stadt mit dem in Literatur und Kunſt vorangeſchrittenen Flandern. Die Harlemer Dirk Bouts, Albert van Oudewater und Gerard van Sint Jans verpflanzen den Stil und die Malweiſe des Jan van Eyck in ihre Vaterſtadt; zahlreiche vertriebene Flamänder werden von der Harlemer Bürgerſchaft „wie die Kinder von der Mutter" aufgenommen. Außer Karel van Mander waren auch die van de Velde und Goltzius ſüdniederländiſchen Urſprungs.

Auch in der Familie Hals treten dieſe Wechſelbeziehungen hervor. Der Vater unſeres berühmten Frans, Meiſter Pieter Claeszoon Hals, Schöffe von Harlem, begab ſich 1579 mit ſeiner Frau, Lijsbeth Coper, auf einige Zeit nach Flandern, und dort wurde ſein Sohn Frans wahrſcheinlich 1584 in Antwerpen geboren. Dieſer muß jedoch ziemlich frühzeitig nach Harlem gekommen ſein; denn wir treffen ihn dort in der Werkſtatt des Karel van Mander, welcher 1603 Harlem verließ. „Ein zuvor erhaltener Unterricht in Flandern geht aus nichts hervor." — „Was da flamändiſch in ſeinen Werken ſein mag, kann leicht ſeinen Grund in van Mander und der Anſchauung flamändiſcher Bilder haben."

Uebrigens läßt ſich kein entſchiedenerer Gegenſatz denken als der zwiſchen dem humaniſtiſch gelehrten van Mander, dem Verfaſſer der Malerbiographien und Ueberſetzer altklaſſiſcher Dichtungen, dem in Rom gebildeten akademiſchen Manieriſten und Theoretiker — und andrerſeits dem genialen Schilderer ſeines Volks, dem derben, urfriſchen Naturaliſten Frans Hals, dem „neuen Manne in einer neuen Welt, für den alles Alte keinen Sinn, kein Weſen mehr hat, der mit der eigenthümlichſten Kraft bloß die Erſcheinungen des Augenblickes wiedergiebt." — Nur die Fertigkeit der Hand, die Leichtigkeit der Auffaſſung und des Ausdruckes könnte Letzterer von ſeinem Lehrer angenommen haben. Und auch von dem „unverwüſtlichen Lebensmuth und Humor, welchen van Mander unter den ſchlimmſten Erlebniſſen bewährt hat", drückt ſich, wenn nicht ein Abglanz, ſo doch ein gleiches Maaß in den Thaten und Werken des Frans Hals aus.

Drei echt holländiſche Kunſtformen ſind es, in denen ſich das Talent unſeres Meiſters von Jugend auf bewährte: das Bildniß, die Darſtellung des Lebens und Treibens auf der Straße oder in der Schenke, und das ſogenannte Doelen (Schützen)- und Regentenſtück, dieſes Abbild und zugleich Denkmal zweier eigenthümlichen Seiten der altniederländiſchen Volksſitte. In den Jahren 1614—16, aus denen die früheſten der bisher bekannten Bilder des Frans Hals datiren**), finden wir alle drei Arten ſeiner Kunſt bereits durch charakteriſtiſche Beiſpiele vertreten. Und fünfzig Jahre hindurch hat er in ihnen eine durch ihre Maſſenhaftigkeit wie durch die immer neue Genialität der Auffaſſung gleich bewundernswerthe Fülle von Werken hervorgebracht.

Schon als Porträtmaler allein genommen: welch bunter Zug prächtiger Geſtalten ſchreitet da in ſeinen Bildern an uns vorüber! „Hals hat uns die Figuren von mehreren hundert Harlemern erhalten, „in Oel eingelegt", wie Huijgens geſagt haben würde. Er war dabei möglichſt liberal, jeder Sekten- oder Kaſtengeiſt iſt aus ſeinen Werken verbannt." — „Alles, was für Harlem etwas Merkwürdiges hatte, kalviniſtiſche Prediger und katholiſche

*) Ueber dieſen Mann, einen der Hauptbegründer der holländiſchen Schriftſprache, vergl. W. J. A. Jonckbloet's Geſch. d. niederländ. Literatur, überſ. v. Martin, I, 441 und II, 679.

**) Die Jugendgeſchichte des Künſtlers bis zu ſeinem 30. Lebensjahre liegt leider noch in Dunkel gehüllt; welch ein anziehendes Feld für den Forſcher!

Geiſtliche, Gelehrte und Künſtler, alte Mütterchen und junge Grazien, Fähnriche und Oberſte, Spitzbuben, Narren, Rommelpot- (Brummtopf-) Spieler, Kneipbrüder, Katharinchen, Schön-Aennchen, ſie alle haben, als Beute ſeines Pinſels, dem Meiſter Frans ihre Aufwartung gemacht." Und auf alle hat ſich ein Strahl ſeines Geiſtes ergoſſen, ein Ausdruck jenes Frohſinns und Lebensmuthes, der ihm eigen war. Niemand, ſelbſt nicht Jan Steen, hat das Lachen ſo meiſterhaft gemalt wie Frans Hals. Während das Lachen der Leute des Jan Steen oft ſtarr oder auch wohl ein rohes „Wiehern der vom Gotte Alkohol Begeiſterten" iſt und bei dem ernſten Rembrandt nicht ſelten wie „eine Art Grinſen" herauskommt, ſprudelt in den Geſtalten des Frans Hals die unerſchöpfliche Ader jener wahren Lebensluſt, des ſchalkhaften Spaßes und gemüthvollen Humors, von dem das alte niederländiſche Volk uns ſo zahlloſe Züge hinterlaſſen hat. Der Nachweis derartiger Aeußerungen in den poetiſchen Werken, den Poſſen, Satiren und Volksliedern der damaligen Zeit und ihrer Uebereinſtimmung mit den Bildern des Frans Hals, Oſtade, Brouwer, Jan Steen u. A. bilden den Glanzpunkt in Vosmaer's Darſtellung.

Da ſchildert z. B. der Dichter Gerbrand Adriaenszoon Breederoo (geb. 1585 in Amſterdam) eine Luſtpartie von Bauern: „Einige Bauernburſche mit ihren Mädchen ziehen zuſammen nach dem Dorfe Vinkeveen, wo der alte Franz eine Gans zum Beſten geben will. Einer von ihnen iſt ganz braun gekleidet — der Sammethut ſitzt ihm keck auf einem Ohre und deckt ihm kaum den halben Schädel. Die Andern aber ſind noch altmodiſch gekleidet, in Roth und Weiß, in Grün und Grau, in Blau und Violett, wie es bei den Bauern Brauch iſt. Die Mädchen vom Dorfe hatten ſich ſtattlich herausgeputzt. Die Geſellſchaft kommt zuſammen, und da wird geſchmauſt, geſchwelgt, getanzt, geſcherzt, gewürfelt, immer um noch mehr Wein gerufen, es ſollte nun einmal hoch hergehen, jeder Bauer wollte den Junker ſpielen. Einer aber machte ſich mit einer Dirne, einer „Süßen", mir nichts dir nichts davon, zum Haus hinaus, in's Heu. Arent iſt der Erſte, der ſein Meſſer zieht, aber Kees faßt die Heugabel, bekommt jedoch einen Hieb, und vier, fünf andere Bauern mit ihm. Die Mädchen laufen davon; Alles geht drunter und drüber" u. ſ. w. „Giebt es — fragt Vosmaer mit Recht — eine beſſere Beſchreibung von einem Gemälde von Brouwer, Jan Steen, oder von einem Andern dieſer Sippſchaft? Sogar die Farben des Oſtade, das Braun, Violett, Grün, Blau, womit er ſeine Bauern ſchmückt, ſind hier wiedergegeben." Und der Dichter hat nicht etwa den Maler abgeſchrieben, ſondern Beide ſchöpfen aus derſelben Quelle, dem freien Volksleben. Breederoo hat dies in den Worten ausgedrückt: „Ich habe wie ein Maler den Malerſpruch befolgt, der da ſagt: das ſind die beſten Maler, welche dem Leben am nächſten kommen."

Eine andere Parallele bietet das „Moortje" des Breederoo (eine Bearbeitung des Terenz'ſchen Eunuchus, in welcher an Stelle dieſer in Holland nicht verſtändlichen Figur eine Negerin eingeführt war) mit ſeiner Schilderung der vornehmen Amſterdamer Jugend, ganz übereinſtimmend mit den Bildern eines Dirk Hals, Palamedes, Pieter Quaſt u. A. Da ſtehen einige Herren von dieſer altholländiſchen jeunesse dorée auf dem Schloßplatz (Dam) in Amſterdam. Einer von ihnen erzählt: „Als wir geſtern auf den Dam gingen, wo wir gewohnt ſind uns zu treffen, ſchloſſen wir einen Kreis, wie die Portugieſen, und da fing Einer dies, der Andere jenes zu rühmen an. Nun, ſagte Lichthart, wir haben ſchon lang genug hier geſtanden; ſagt an, Freunde, wo wollen wir hingehen? Kommt, laßt uns zur Halle gehen, wo Komödie geſpielt wird. — Nein, ſagt ein Anderer, ich mag das Schimpfen nicht; ich bin lieber in der Kneipe bei einer „excellenten" Katrine. Ich mag nicht ſo lange ſtille ſitzen bei den Rhetorikern; auch ſagen ſie ihre Aufgabe ſo ſteif und feierlich her, als ſei ihnen Leib und Kleid mit Holz gefüttert und ausgeſtopft. Wären's

Digitized by Google

noch die Engländer oder andere Fremde, die hört man doch noch singen, und die tanzen auch gar lustig! — Darauf spricht ein Dritter: Meine Herren, ich weiß etwas Neues; es giebt frische Austern und neuen Rheinwein dort im Schützenhaus; kommt, laßt uns hingehen und sie einmal versuchen. — Ei was, bist Du toll? sagte ein Anderer; ich gehe zu den Mädchen! — Da sagte ich: Nein, da weiß ich mir die Zeit besser zu vertreiben mit Passedix und Trick-Track. Was meinst Du, Schöngeist? Kannst Du es nicht? Will's Dich schon lehren. Wahrhaftig, ich sage Dir, eher soll St. Velten das Mädel treffen, ehe ich ihr nachlaufe. — Kommt, geht mit uns, fiel wieder Einer ein, trinkt eine Kanne mit uns und laßt die Dirne laufen. — Ich, erwiederte ein Anderer, ich reite lieber spazieren rings um die Stadt, das ist noch der Mühe werth. — Und ich gehe und spiele mich warm in der Katzbahn; es kommt mir auch nicht darauf an, ob ich vier- oder fünfhundert Gulden verspiele; wollt Ihr mit, so kommt; wir spielen um die Zeche. — Da sagten sie: Writsert, Du bist im Schützenhause bekannt wie das Kind vom Hause. Willst Du nicht hingehen und ihnen sagen, daß sie für uns Sechse drei Kapaunen und fünf Schnepfen zubereiten, nebst Finken und Amseln, und einen guten Braten, und sage dem Hannchen, daß sie für uns das schönste Zimmer frei hält. Siehst Du, Writsert, wir machen Dich zum Herrn und Gebieter für morgen Abend; mach' es so bunt wie Du willst, es ist ja nicht jeden Abend Fastnacht. Bestelle nur vollauf, wie wenn's für einen Prinzen wäre; es soll nun einmal hoch hergehen, wenn wir auch Nachts die Mütze mit Butter auf dem Roste braten sollten."

Aus alledem ersieht man, wie Recht Bürger hatte, wenn er sagte, die holländische Schule sei die einzige, „qui ait eu une véritable école de peinture de comédie."

Als solche dem Leben entnommene Lustspielscenen oder Lustspielfiguren muthen uns nun auch alle die bekannten Gruppen und Einzelgestalten unseres Frans Hals an. Er beginnt mit sogenannten „Gesellschaftsstücken", wie deren z. B. die Sammlung des Herrn Suermondt in Aachen eines der frühesten aufweist: Bildern, auf denen „elegante lose Junker und Weibchen mit leichten Sinnen" allerhand sehr zweideutige Scherze treiben. Scharfsinnig weist Bosmaer im Ausdruck, Stil und Habitus dieser Bilder die spanisch-flämischen Reminiscenzen nach und sucht sie auf den nachwirkenden Einfluß des K. van Mander zurückzuführen. Das wäre also ein dritter Berührungspunkt, den Hals mit seinem ihm sonst so wenig wesensverwandten Lehrer darböte. Dann aber wählt sich jener noch rohere Leute zum Vorwurf und stellt sie, mit Abstreifung alles flandrischen Wesens, in echt nordniederländischer Weise dar. Da kommt „Herr Piro", der Bote von Leiden, in der Linken den Korb mit Häringen, von denen er einen mit erhobener Rechten feilbietet; da kommt der „Schalksnarr", ein ähnlicher Bursche, der in der Fastnacht die Leute zu belustigen weiß; dann eine Scene von echt Shakespeare'schem Humor (wie vielfach berührt sich dieser überhaupt mit den alten Holländern!), betitelt: „Es lebe die Treue", die Treue nämlich, die der Junker Ramp dem Wein, dem Liebchen und dem lustigen Leben schwört, wie uns das zweite Unger'sche Blatt (nach dem Bilde der Sammlung Copes van Hasselt in Harlem) dies veranschaulicht; dann wieder ein Anderer aus dieser Sippschaft, ein Alter mit runzeliger Stirn, (in der Galerie Arenberg zu Brüssel) der mit der Rechten den Hut von den struppigen Haaren emporhebt und, während die Linke den Bierkrug hoch hält, uns ein fröhliches „Prosit" zuzurufen scheint; und nun vollends der „Herr Barents" mit dem Spitzhut, der mit beiden Armen auf den Tisch gerälelt strahlenden Auges das vor ihm stehende hohe volle Glas anschaut. „Als Bürger noch am Leben war, hing er über dessen Tisch, und täglich frühstückte dieser mit ihm, um sich in eine gute Laune zu versetzen." Endlich — um der weiteren lustigen Gesellschaft zu geschweigen — die betagte Heroine unter den Kampfgenossen der

Digitized by Google

Kneipe, „Hille Bobbe von Harlem“ in der Suermondt'schen Sammlung, unsern Lesern aus Flameng's geistvoller Nachbildung bekannt, und ihr Seitenstück im New-Yorker Museum, das kürzlich von J. Jacquemart vorzüglich radirt worden ist.

Daß Meister Frans Hals kein müssiger Zuschauer dieser seiner ganzen Bande gewesen ist, sondern selbst sich als ihres Gleichen zu geberden liebte und nicht ungern einen guten „Droppen“ auch über den Durst trank, wird uns zu allem Ueberfluß durch ein recht unangenehmes Vorkommniß in seinem Leben bezeugt. Am 20. Februar 1616 mußte er vor dem Stuhl der Herren Bürgermeister von Harlem erscheinen, um wegen Mißhandlung seiner Frau (die er schon ziemlich jung, vor 1610, geheirathet hatte) sich einen strengen Verweis zu holen. Zugleich wurde ihm eröffnet: „daß, wenn er sich wiederum gegen seine Ehefrau oder sonst Jemanden übel betrage, er schwerer gestraft und das Alte mit dem Neuen werde verrechnet werden.“

Mit seiner zweiten Gattin, Lysbeth Reijniers, die er — nachdem die erste bald nach jenem Auftritte gestorben*) — im Februar 1617 heirathete, scheint Hals glücklicher gewesen zu sein. So wenigstens zeigt ihn uns das Doppelbildniß im Trippenhuis zu Amsterdam, auf welchem er sich selbst mit seiner zweiten Frau in Lebensgröße dargestellt hat. „Sie sitzen beisammen unter hohen Bäumen, und in der Ferne sieht man einen großen Park mit einem schönen Gebäude, einem Springbrunnen, Statuen und einigen Figuren. Sie sitzen nahe bei einander; diese Frau fürchtet sich nicht vor ihm; sie lacht und legt die Hand traulich auf seine Schulter. Auch er lacht, und Beide sehen so heiter aus, als zögen alle die wilden und lärmenden Figuren, die Motive seines ebenso geistreichen als kühnen Pinsels, an ihnen vorüber, mit den „Rommelpotspielern“ an der Spitze.“

Auch in den großen „Doelen- und Regentenstücken“, von denen uns die vorliegende Abtheilung des Werkes die sämmtlichen acht Prachtexemplare des Haarlemer Museums vorführt, macht sich die heitere Lebens- und Kunstanschauung des Meisters geltend. Wie oft mochte er mit diesen braven Offizieren der Harlemer Bürgermiliz an gemeinsamer Tafel gezecht haben; kein Wunder also, daß er sie uns am liebsten (und zwar gleich in dem frühesten, vom Jahre 1616 datirenden Werke dieser Art) beim Festmahle darstellt, wie es übrigens auch schon Andere, z. B. ein Cornelis Anthonissen (1533), Dirk Jakobs (1564), Cornelis Ketel (1580) und Franz Pieter de Grebber (1600 und 1611) vor ihm gethan hatten! Alle diese wurden aber von unserem Meister an Freiheit und Lebendigkeit der Komposition, an sprechender Naturwahrheit der einzelnen Gestalten, virtuoser Ausführung der Stoffe und sonstigen Details, hauptsächlich aber durch die koloristische Behandlung von Ton und Farbe übertroffen, „welche seiner Darstellung die bis dahin fast überall fehlende Haltung und die Gesammtwirkung eines Gemäldes verlieh.“

Außer diesem Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum h. Georg von 1616 gehören in dieselbe Folge noch vier ähnliche Schützenbilder**) von 1627, 33 und 39, und drei Regentenstücke (Bilder von Vorstehern milder Stiftungen) von 1641 und 64. Wir verfolgen hier also die Entwickelung des Meisters beinahe durch ein halbes Jahrhundert von seiner kräftigsten Jugendblüthe bis in's Greisenalter und sehen bewundernd, wie auch dem Achtzigjährigen bei zitternder Hand in Auffassung und Naturwahrheit noch ganz die alte Lebenskraft innewohnt.

*) „Man hüte sich — sagt Bosmaer — vor der Folgerung, ihr Tod sei durch jenen Muthwillen verursacht worden. Wenn dies der Fall gewesen wäre, würde gewiß eine gerichtliche Anklage darauf gefolgt sein.“

**) Für ein solches Schützenstück war offenbar auch die Kreidezeichnung eines Offiziers im Besitze des Herrn Suermondt bestimmt, welche wir in facsimilirter Nachbildung diesem Aufsatze voranstellen. Vergl. Bosmaer, S. 20, Note 1.

Von dieſem merkwürdigen Bilde des Alters, den „Regentinnen des Oude-Brouwenhuis“ von 1664 führen wir den Leſer nun noch einmal in das Mannesalter des Meiſters zurück und vor ein Bild, welches zu den reizvollſten Schöpfungen ſeines Pinſels gehört: das in Unger's beiliegender Radirung wiedergegebene „Töchterchen des Herrn van Bereſteyn“, welches ſich in dem „Hofje van Bereſteyn“ zu Harlem befindet. Dieſes Hofje (Höfchen, d. h. Garten oder im engeren Sinne Garten mit umliegenden kleinen Wohnungen) iſt eine der vielen wohlthätigen Stiftungen, wie jede holländiſche Stadt deren mehrere beſitzt und wie ſie auch in Flandern, wo ſie Beguinages heißen, beſonders als Stiftungen für alte Frauen ſo häufig vorkommen. Das Hofje van Bereſteyn iſt geſtiftet für zwölf römiſch-katholiſche Frauen (Holländiſch kurzweg „Roomſche Brouwen“), alte Jungfern oder Wittwen, welche wenigſtens 50 Jahre alt ſein müſſen und gegen ein gewiſſes Eintrittsgeld hier bis zu ihrem Tode verpflegt werden*). In einem der kleinen Zimmer dieſes Hofje befinden ſich nicht weniger als vier Bilder unſeres Meiſters, ſämmtlich Porträts von Mitgliedern der Familie Bereſteyn**). Das erſte Porträt ſtellt der Tradition zufolge den Stifter des Hofje, Nicolas van Bereſteijn, dar. Dieſer iſt jedoch keineswegs, wie Bürger in ſeiner Abhandlung über Frans Hals meint, auch der Beſteller der vier Bilder geweſen. Denn die Stiftung des Hofje fällt (nach van der Willigen's mir privatim zugekommener Verſicherung) erſt in das Jahr 1680. Die Bilder ſind wenigſtens 40—50 Jahre älter. Das Porträt des Nicolas van Bereſteyn trägt die Datirung: 1629. Aetate 40. In dieſelbe Zeit werden auch die beiden folgenden Bilder zu ſetzen ſein: ein großes Familienbild mit zehn Figuren und das Porträt einer reich gekleideten Frau, welches zu dem Bilde des Stifters das Pendant bildet. Das Familienporträt ſtellt den Bruder des Stifters mit ſeiner Frau, ſechs Kindern und zwei Dienſtmädchen in einem Garten dar. In dem Einzelporträt haben wir die Schweſter der auf dem Familienbildniß dargeſtellten Frau (nicht mit Bürger die Schweſter des Stifters) zu erkennen, wie ſowohl aus der großen Aehnlichkeit beider Frauen als aus dem Umſtande hervorgeht, daß in der Ecke oben rechts ein fremdes Wappen angebracht iſt, nicht das der Bereſteyn, welches ſich über der Thür des Hofje und auf dem Bildniß des Stifters findet***). Dieſer Letztere muß, beiläufig bemerkt, ein ſehr hohes Alter erreicht haben, wenn die Tradition überhaupt in dem von 1629 datirten Bilde mit Recht den Stifter erkennt. Er würde danach im Alter von 91 Jahren, wahrſcheinlich durch teſtamentariſche Beſtimmung das Inſtitut gegründet haben, in welchem dann ſpäter die Bilder der Stifterfamilie aufgehängt wurden.

*) Die Candidatinnen zahlen dieſes Eintrittsgeld entweder aus eigenen Mitteln oder ſie werden durch Wohlthäter eingekauft. Die Bewohnerinnen des Hofje werden auch mit Kleidern von der Anſtalt verſorgt und führen einen gemeinſchaftlichen Tiſch, wenn ſie nicht auf ihre Koſten eigene Menage machen. Solche Stellen ſind ſehr geſucht und für jede Vacanz gewöhnlich ſchon lange voraus viele Bewerberinnen eingeſchrieben, aus denen dann die Regenten gewöhnlich nach der Anciennetät eine zur Aufnahme wählen.

**) So iſt die richtige Schreibweiſe des Namens dieſer noch heute in Nord-Brabant lebenden Familie, deren Stammbaum wir bis über die Mitte 16. Jahrhunderts zurückverfolgen können. K. van Mander, Schilderboek, I, 247 erzählt, daß Marten Heemskerk zu Harlem (vor ſeiner italieniſchen Reiſe, alſo etwa gegen 1530) in einem Hauſe wohnte, das vor ihm von Cornelis van Bereſteyn bewohnt wurde. Ich weiß nicht, ob dies der Schriftſteller Cornelis van Bereſteyn geweſen iſt, der 1595 zu Harlem ſtarb. Vergl. über ihn Samuel Ampzig, Beſchrijving van Haarlem, 1628, S. 105, der uns berichtet, daß Cornelis van Bereſteyn viele Jahre lang Hofmeiſter des Marquis d'Aſtorges in Spanien war. Ein Paulus Corneliszoon van Bereſteyn wird dann 1603 als Bürgermeiſter von Delft erwähnt. Er könnte der Sohn des Vorgenannten ſein. da dieſer nach ſeiner Rückkehr aus Spanien eine Zeit lang in Delft wohnte. Paulus Cornelisz. v. B. ſtiftete 1603 in der Johanniskirche (St. Janskerk) zu Gouda ein prächtiges Glasfenſter. Vergl. Chriſt. Kramm. De Goudſche Glazen. Gouda 1853. Nr. 25.

***) Vergl. Rietstap, Armorial général. Gouda 1861, p. 114: „Beresteyn. Brabant septentrional. D'or à l'ours de sable, emmuzelé et enchainé d'azur, assis sur une pierre du même.“

Doch nun zu den-
in den übrigen N-
Zeit des M-
Nirgen-
M-

Doch nun zu dem vierten der Bilder, unserem „Töchterchen van Beresteyn." Wenn in den übrigen Porträts noch manche Härten sich bemerkbar machen, wie sie der früheren Zeit des Meisters eigen sind, so sehen wir ihn hier auf der vollen Höhe seiner Kunst. Nirgends hat seine heitere, lebensfrohe Weltanschauung einen frischeren und entzückenderen Ausdruck gefunden, als in diesem Mädchenporträt, das sich den schönsten Kinderbildern eines Rubens, Tizian und Velazquez an die Seite stellen kann. Die Nadel des Radirers und die Kunst des Druckers haben fast unübersteigliche Hindernisse vor sich, wenn sie diesem Verein von Farbe, Pracht der Stoffe und Jugendschönheit nahe kommen sollen. Das Mädchen steht vor einer Säule mit Balustrade, neben welcher man rechts unter der bräunlichvioletten Draperie in einen Park hinausblickt. Sie trägt ein hellrothes, goldbrodirtes Kleid mit weißer rosettenförmiger Gürtelschleife und ähnlichen Schleifen von weißer und blauer Farbe an den Aermeln, einen breiten Spitzenkragen und ein rothes Sammetband nebst goldener Kette um den Hals. Ueber die spitzenbesetzten Manschetten hat sie große gelblichweiße Handschuhe gezogen und faßt mit der Linken den vom Barett bis auf den Boden herabhängenden schwarzen Ueberwurf, während die Rechte einen mit Straußfedern geschmückten Fächer hält. Unter dem goldbesetzten Saum des Kleides tritt der linke Fuß mit seinem hellgelblichen Schuh hervor. Die Pracht des Kostüms und die stolze Haltung, deren sich die Kleine befleißigt, bilden einen reizenden Kontrast zu dem naiv dreinschauenden Kinderköpfchen, das in seiner blonden Lockenfülle und mit seinen Grübchen in den Wangen strahlenden Auges uns anlächelt. Wie alt ist die Kleine? Das dürfte für die Zeitbestimmung des Bildes wichtig sein zu entscheiden. Die reiche Kleidung und die selbstbewußte (wie die Holländer sagen würden „deftige") Haltung könnten uns verleiten, das Mädchen für etwa vierzehnjährig zu halten. Aber bei längerer Betrachtung des Bildes ergiebt sich, daß es nur 10, höchstens 11 Jahre zählen kann. Damit stimmt auch die Größe der Figur. Nun ist zu beachten, daß unsere Kleine auf dem großen Beresteyn'schen Familienbildniß ebenfalls vorkommt. Wir erkennen sie an der frappanten Aehnlichkeit in dem rechts vom Beschauer in der Ecke vorn auf dem Rasen sitzenden Kindchen, das dort höchstens $1^1/_2$ Jahre zählt. Ist also das große Familienbild, wie allgemein angenommen wird, gleichzeitig mit dem Porträt des Stifters 1629 entstanden, so würde zwischen diesen und dem Einzelbilde des Töchterchens ein Zeitraum von 8—9 Jahren liegen, mithin letzteres ungefähr 1637 oder 1638, d. h. in der höchsten Blüthezeit des Meisters entstanden sein. Das bedeutendste seiner Schützenstücke, das im Stadthause zu Amsterdam — beiläufig bemerkt, das einzige mit ganzen Figuren, während alle anderen bloß Kniestücke sind — trägt das Datum 1637. Hier finden wir die Kunst des Frans Hals auf dem Gipfel ihrer Kraft und Lebenswahrheit angelangt. Und in die gleiche Kategorie seiner vollendetsten Schöpfungen gehört auch unser „Töchterchen van Beresteyn."

Nur in einer Beziehung unterscheidet sich dasselbe von den übrigen Wunderwerken dieser Zeit des Meisters und ist deßhalb überhaupt nahezu als ein Unicum zu betrachten: ich meine, in der auffallend feinen und sauberen Ausführung, namentlich des Kopfes. Ohne Zweifel ist Frans Hals hier von der ihm sonst eigenen flotten, kecken, bisweilen etwas dekorativen Behandlung mit wohlüberlegter Absicht abgegangen, weil er erkannt hatte, daß diese für Kinderporträts nicht am Platze ist. Er hat uns damit den Beweis geliefert, daß er, wenn er wollte und wenn es der Gegenstand erforderte, auch zart und fleißig ausführen konnte, ohne deßhalb glatt und geistlos zu werden, daß unter seinen Händen ein Werk durch Vollendung nichts einbüßte an frischem Reiz und Genialität.

C. v. Lützow.

Doch nun zu den
in den übrigen N
Zeit des M
Nirgen

Doch nun zu der
in den übrigen P
Zeit des M
Nirger

Digitized by Google

Ein lange verkanntes Porträt von Correggio

im

Belvedere zu Wien.

Mit Abbildung.

„Keinem Meister der Renaissance sind so viele Bilder zugeschrieben und untergeschoben worden, als dem Correggio", sagt Julius Meyer gewiß mit Recht in seiner trefflichen Biographie des Meisters. Wir sind in der erfreulichen Lage, das Verhältniß umkehren und dem Correggio ein Bild zurückgeben zu können, das ihm ohne jeden Grund zwei Jahrhunderte hindurch abgesprochen war. Es ist der sogenannte „Ulysses Aldrovandi" im Belvedere zu Wien.

Das Bild ist als Werk des Tizian in der Kunstliteratur bekannt, und zwar stammt diese Bezeichnung nicht, wie so manche andere falsche Bildertaufen, von dem Verfasser des ersten gedruckten Verzeichnisses der Belvedere-Galerie, Chr. van Mechel her, sondern sie reicht bis auf die Zeit des D. Teniers, des Aufsehers der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm zurück, für dessen „Theatrum pictorium" (Bruxellae 1660) das Bild mit der Unterschrift: „J. Titian fec." von P. Borsterman d. J. gestochen wurde. Man sollte fast meinen, der Schriftstecher habe den seltsamen Irrthum verschuldet. Denn in dem vom 14. Juli 1659, also nur ein Jahr früher datirten Inventar der ehemaligen Sammlung Leopold Wilhelm's, welches sich im fürstl. Schwarzenberg'schen Archive zu Wien befindet und im Auftrage des verstorbenen Galerie-Direktors Erasmus v. Engert kopirt wurde*), ist das Bild nicht als Tizian, sondern mit seinem wahren Namen Correggio bezeichnet (Inventar-Nr. 12). Erasmus v. Engert erkannte die Richtigkeit dieser Benennung sofort an und nahm sie auch — was bei seiner bekannten Behutsamkeit für die in diesem Falle sehr wohl begründete Entschiedenheit seiner Ueberzeugung spricht — in die letzte Ausgabe des von ihm besorgten Kataloges (1869) auf, während alle früheren Verzeichnisse und sonstigen Beschreibungen des Bildes den Namen Tizian festhielten und auch Jul. Meyer desselben in seinem „Correggio" noch nicht Erwähnung thut. Zu den Wenigen, welche, wenn auch keinen Zweifel, so doch ein leichtes Kopfschütteln über diese Bezeichnung wahrnehmen lassen, gehört Waagen, der seiner Würdigung des Porträts in den „Vornehmsten Kunstdenkmälern in Wien" (I, 31) die Worte beifügt: „Inwiefern die etwas schwache Färbung ursprünglich ist, läßt die Stelle des Bildes nicht erkennen."

Jetzt, nachdem das Porträt von seiner ungünstigen Stelle im zweiten Saal (Nr. 5) **durch den verstorbenen Engert an den ihm gebührenden Platz unter die im sechsten Saale befindlichen Bilder des Correggio und seiner Schule (unter Nr. 10) übertragen und bequem ersichtlich gemacht worden ist, kann weder über den Grad seiner Erhaltung, noch über**

*) Ich verdanke die Einsichtnahme in diese Abschrift, welche sich in der Kanzlei des Belvedere befindet, der Güte des jetzigen Galerie-Direktors Eduard v. Engerth.

Qualität und Autorschaft irgend ein Zweifel sein. Ich bin überzeugt, jeder Mann von Urtheil, der es an dieser Stelle prüfte, würde das herrliche Bild als eines der edelsten Meisterwerke des Correggio anerkennen, auch wenn es im ursprünglichen Inventare der Sammlung nicht diesen Namen trüge.

Das Bild, von dem wir den Lesern eine wohlgelungene Radirung von J. Claus vorlegen, stellt einen vornehmen Mann*) in der Blüthe der Jahre, als Kniestück, in etwa dreiviertel Lebensgröße dar. Er steht vor einem rothen, mit goldener Borte besetzten Vorhang, mit dem linken Arm auf einen Tisch gestützt, den ein grüner Teppich bedeckt. Seine Tracht ist einfach, aber nicht ohne Eleganz. Ueber einem braunen Unterkleide trägt er einen weitärmeligen pelzbesetzten Rock, unter dessen dunkler Masse gepuffte Beinkleider mit grünseidenem Unterfutter bemerkbar werden. Der saftige Ton der Seide und das Glänzen der goldenen Nestelstifte, das da und dort aufleuchtet, belebt in eigenthümlich wirksamer Weise das sonst bescheiden untergeordnete Kostüm. Die ganze Feinheit der Charakteristik und seinen unbeschreiblichen Zauber der Malerei entwickelt der Meister in der Behandlung des Kopfs und der Hände. Das edle, blasse, nur von zartem Roth angehauchte Gesicht, das von dunkelblondem Haar und Bart umrahmt wird, blickt aus den sanften graublauen Augen ernst und mild den Beschauer an. Aus den fein gezeichneten Lippen ist eben das Wort entflohen; aber in der Bewegung der Hände, von denen die linke eine vergoldete Vogelkralle hält, während die rechte wie zur Bekräftigung an die Brust gedrückt ist, klingt noch etwas von der voraufgegangenen Demonstration nach; die Erscheinung erhält auf diese Weise etwas Sprechendes, momentan Belebtes, ohne daß jedoch der ruhige Eindruck, den das Ganze macht, dadurch gestört würde. Der Typus des Kopfes zeigt nicht jene kraftvolle Männlichkeit, über welche ein Tizian und Tintoretto gebieten; es ist etwas Durchgeistigtes, Apostelartiges in diesen Zügen, in der klaren Stirn mit den regelmäßig gescheitelten Haaren, etwas Kränkliches im Ausdruck und in dem sanften Roth der Wangen. Wunderbar stimmen dazu die aus ihren gefältelten Manschetten so vornehm hervortretenden Hände, deren zierliche Finger mit dem fahlen Weiß ihres Fleischtons und den leichten grünlichen Schatten wohl zur Vorbereitung und Begleitung wissenschaftlicher Deduction, aber kaum zu energischem Eingreifen in die Welt geeignet erscheinen. Dieser Charakter mag denn auch wohl die Benennung als Porträt des berühmten Bologneser Naturforschers hervorgerufen haben. Nichts kann bezeichnender für Correggio sein als die Behandlung der Carnation, welche — wie Jul. Meyer sagt — „alles Stoffliche verzehrt“ und nichts von jener „durchsichtigen pulsirenden Saftigkeit, jener Fülle des Blutes“ besitzt, „welche uns bei Rubens unmittelbar an die Natur erinnert.“ Auch in der Zeichnung und Beleuchtung der Hände zeigt sich der Meister in seiner ganzen Eigenthümlichkeit. Während er die eine Hand flach in's volle Licht legt, läßt er die andere im Halbschatten sich verkürzen und wirft auf diesen Halbton dann wieder einige jener wirkungsvollen Glanzlichter, welche „das milde edelsteinartige Leuchten des Ganzen zu erhöhen“ bestimmt sind.

Die Erhaltung des Bildes darf, abgesehen von einem kaum bemerkbaren Bruch rechts neben dem Kopf, der aus der Zeit herrührt, als die Leinwand auf Holz aufgezogen war**),

*) Die Benennung „Ulysses Aldrovandi“ rührt meines Wissens von Chr. v. Mechel her. Worauf er sich dabei stützte, ist mir unbekannt. Schon A. Krafft, S. 77, machte Zweifel an der Richtigkeit des Namens geltend. Fr. v. Engert gab mit Recht auch die Benennung auf. In dem Inventare von 1659 heißt es einfach: „Porträt eines Venetianers mit schwarzem Kleid und Pelz, in der linken Hand eine vergoldete Klaue.“

**) Das Inventar von 1659 giebt diese Beschaffenheit an. Bei Mechel wird das Bild einfach als „auf Leinwand“ gemalt bezeichnet. In der Zwischenzeit war also das Holz entfernt. Die Bildfläche mißt

eine in allen Theilen vortreffliche genannt werden. In jeder Hinſicht erfährt demnach das Werk des Correggio, von dem ſo wenig unbezweifelbare Porträts auf unſere Tage gekommen ſind, durch das ihm glücklich wieder zugewieſene Bildniß im Belvedere eine höchſt werthvolle Bereicherung. C. v. Lützow.

3′ 1″ H. und 2′ 4″ Br. — Beiläufig mag hier bemerkt werden, daß unſer Bild weder in dem Storffer'ſchen Miniatur-Inventar (vergl. Perger, Studien S. 36) noch bei Prenner vorkommt, es war alſo nicht in die Sammlung der Stallburg aufgenommen, ſondern etwa (mit den andern Bildern von Correggio) aus Leopold Wilhelm's Beſitz in die weltliche Schatzkammer oder an irgend einen anderen Ort gekommen, von wo es dann durch Mechel in das Belvedere übertragen ward.

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illustrationen.)

I.

„Die Bevölkerung Wiens hat seit der letzten Volkszählung vom 31. Dezember 1869 um 90,800 Seelen zugenommen". Diese kleine Notiz, welche am Schlusse des letzten Jahres in den Zeitungen stand, mag als Einleitung dienen für die Schilderung einer Entwicklungsperiode der Stadt Wien, wie kaum je eine glänzendere der Feder des Kulturhistorikers sich dargeboten hat. Starkes Wachsen der Bevölkerung, dieses äußerlichste aller Merkmale für den Fortschritt einer gesellschaftlichen Vereinigung, ist unter gewöhnlichen Umständen in unserer Zeit allerdings eine gemeinsame Erscheinung der Hauptstädte. Diese machen sich bei den hoch gesteigerten Anforderungen, denen jeder Theil des socialen Organismus unterworfen ist, immer mehr als Sammelpunkte, als Brennpunkte der gesammten geistigen und materiellen Kraft des Landes geltend, da nur sie die weitestgehenden Ansprüche befriedigen und andererseits den trefflichsten Leistungen die günstigste Aufnahme und verständnißvolles Entgegenkommen sichern können.

Und doch müssen ganz außerordentliche Ereignisse eingetreten sein, um der Bevölkerung einer Stadt einen Zuwachs, der in nicht ganz drei Jahren über 10% beträgt, zuzuführen. Wo liegt der Magnet, der in solch' kurzer Zeit so viele Tausende von Menschen herbeizulocken und festzuhalten im Stande ist? Wie ausgiebig müssen die Quellen des Erwerbes fließen, wenn aus allen Welttheilen die Nationen zusammenströmen, um ihren Durst zu kühlen, und sei es von der Schönheit und Trefflichkeit der Gabe, sei es von ihrer Reichhaltigkeit, aus der ihnen einige Tropfen zu Theil werden, befriedigt zu sein! Und diese Tausende, die mit ihrem ganzen Kapital an Arbeitskraft und Fähigkeit sich den früheren Bewohnern angeschlossen, wie viel Anregung und Förderung bringen sie nicht mit für die Entwürfe und Leistungen derselben!

Das Bild, das im Vorliegenden zu entrollen uns obliegt, deutet in nur zu flüchtigen Strichen und in den kühlsten Farben einen Theil der Antwort auf jene inhaltsschweren Fragen an. Der Geschichtsschreiber, der bedeutende Ereignisse, weltdurchzitternde Begebenheiten zu schildern gewohnt ist, und von Kriegs- und Heldenthaten nur zu viel in seine Bücher aufnehmen muß, — er findet nicht leicht ein schöneres Werk des Friedens, ein herrlicheres Bild von den Erfolgen unablässig strebsamer Menschen, denen die Gunst der Natur und des Klima's entgegenkommt, als es die gegenwärtige Gestaltung der Residenz der österreichischen Herrscher darbietet.

Die Befestigung des staatlichen Organismus nach innen und außen, der trotz aller Reaktionen stetig vorwärts strebende Geist der großen Mehrzahl des Volkes und der maßgebenden Persönlichkeiten, die Sicherheit und segensreiche Ordnung, die dem Bürger trotz bedeutender Lasten die Lust zur Thätigkeit und Arbeit erhöht und das Erworbene schützt, die Freisinnigkeit der Gesetze, welche den Zuzug ausländischer Kräfte ermöglicht und jede fühlbare Schranke zwischen ihnen und den Inländern aufhebt, — das dürften einige der Grundsteine sein, auf denen die Stadt so unbeschreiblich rasch sich aufbaut und entwickelt, und diesen fügen wir noch hinzu: die plötzliche Erleichterung nach dem allzulangen Drucke, der bis vor wenig Jahren über Stadt und Land lag; das Bedürfniß und die Fähigkeit, das lang Versäumte nachzuholen und hinter anderen Städten und Residenzen, denen nicht dieselben Mittel zu Gebote standen, nicht länger zurückbleiben, sondern sie zu übertreffen.

Die jetzige Thätigkeit auf allen Gebieten des Verkehrs, des Handels und der Industrie in Wien spottet in der That aller Beschreibung. Man muß ihn selbst mitfühlen, diesen raschen, vollen Pulsschlag, der im ganzen Organismus der Gesellschaft fast fieberhaft pocht, und auch das Wogen und Rauschen in den reich strömenden Adern des geschäftlichen Verkehrs, um von dem bedeutungsvollen Geiste der gegenwärtigen Zeit den Hauch zu spüren. Und zu alledem gesellt sich

gegebenen Voraussetzungen eine Unmöglichkeit. Die Erscheinung ist nicht Erscheinung, wenn sie nicht Erscheinung für ein Subjekt ist.

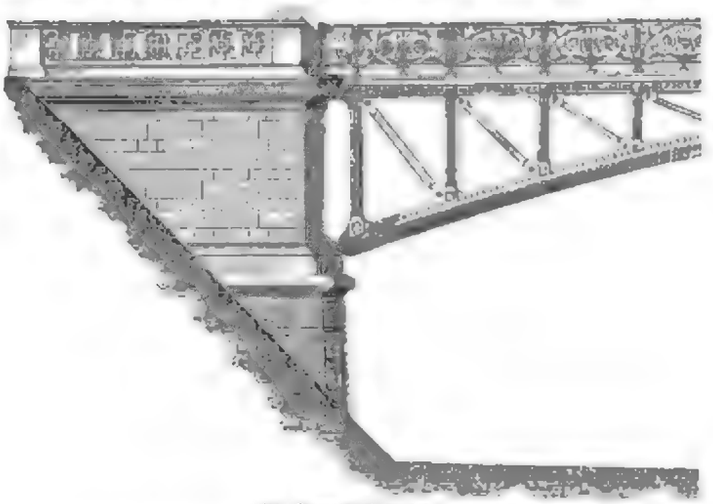
Es ist nun Schopenhauer selbst, der uns auf diesen Widerspruch hinweist. Er sagt: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist."

Wir sehen, Schopenhauer ist sich dieses Widerspruchs bewußt. Er sagt: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist."

Wir sehen, Schopenhauer ist sich dieses Widerspruchs bewußt. Er sagt: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist." Und ferner: „Wenn wir uns die Welt der Objekte, die Gesamtheit der Erfahrung, wegdenken, so bleibt keine Welt übrig, sondern nur ein leerer Schatten, der nicht mehr ist."

um Hunderte vermehrt. In diesen Dingen kündigt sich all der äußerliche Glanz an, den die Ausstellung vorauswirft; größer ist freilich der Schatten, der nach der volkswirthschaftlichen Seite hingeworfen wird und in den riesigen Arbeitslöhnen, der Theurung der Lebensmittel und den horrenden Miethzinsen seinen Ausdruck findet.

Weitaus die meisten architektonischen Veränderungen, welche seit jener Zeit zu konstatiren sind, da in diesen Blättern zum letzten Male*) der Wiener Bauthätigkeit gedacht wurde, hängen noch mit der Stadterweiterung zusammen und sind auf den dadurch gewonnenen Gründen zur Ausführung gelangt. Von den letzten Resten der Basteien, der Schotten- und Mölkerbastei mit den darauf gebauten Häusern sind wieder einige Theile weggerissen; das Paradiesgärtchen, beliebt wegen der Aussicht über den Paradeplatz und nach dem Gebirge, ist nach Ueberwindung unerwarteter Hindernisse in den riesigen Gewölben und Pfeilern der Casematten abgetragen, und auch über die hinter demselben, auf der Löwelbastei stehenden Häuser, welche mit dieser noch den direkten Eingang von der Seite des Rathhausplatzes in die Stadt wehren, das Todesurtheil gefällt worden. Das alte



Die Tegetthoff-Brücke.

Kärnthnerthortheater ist abgebrochen, der riesige Komplex des dahinter liegenden Bürgerspitals mit seinen elf Höfen an eine Baugesellschaft abgetreten, und dasselbe Schicksal traf auch den inneren ältesten Kern der Stadt, die Umgebung des Grabens und des Stephansplatzes, wo zwischen den alten himmelhohen, eng zusammengedrängten, allen modernen baupolizeilichen Verordnungen spottenden Gebäuden der Verkehr in Straßen von bisweilen kaum 10 Fuß Breite sich durchwinden muß. Ueber all diese höchst werthvollen Objekte haben die Baugesellschaften ihre Netze gesponnen. Niederreißen und Neubauen ist ihre Parole, und ihr eigenstes Interesse sorgte schon dafür, wenn es das Gesetz nicht thäte, daß nicht blos Paläste und Zinshäuser, sondern auch neue Straßen, licht- und luftspendende Zwischenräume in genügender Menge an Stelle der düstern engen Wohngebäude treten. Auch in den Vorstädten mußte manch' altes Haus, das etwas weiter als es heute schicklich ist, in den Verkehr sich hinausdrängte, Platz machen, vornehmlich dort, wo es galt, für den zu erwartenden unberechenbaren Fremdenzufluß Verkehrslinien zu öffnen.

Einer der schönen Parks, die durch glückliche Zufälle bis zum heutigen Tage mitten im Häusermeer noch als solche erhalten geblieben sind und der Umgebung unschätzbare Genüsse für Auge und Lunge bieten, ist ebenfalls zum Opfer gefallen. Der herrliche, dicht mit Kastanien bepflanzt gewesene Garten der Villa Metternich auf der Landstraße, der allerdings durch seine und der anstoßenden Gärten bedeutende Ausdehnung den eilenden Geschäftsmann zu höchst unangenehmen Umwegen veranlaßte, ist verkauft, parzellirt, nach beiden Richtungen mit Straßen durchzogen worden und einige neu darauf erbaute Zinshäuser schon vollendet und bewohnt.

In Verbindung mit den Neubauten auf den Stadterweiterungsgründen und mit der zu beiden Seiten des Donaukanals immer weiter sich ausbreitenden Stadt ist auch eine Zahl neuer Brücken

*) Jahrgang 1870, Band V, 11. Heft und Jahrgang 1871, Band VI, 1. und 2. Heft.

Digitized by

nothwendig geworden. Unterhalb der seit längerer Zeit, aber auch erst seit der Stadterweiterungsperiode vollendeten Elisabeth- und Schwarzenbergbrücke, wurde letztes Jahr, an Stelle des altersschwachen Steges über die Wien eine neue eiserne Bogenbrücke, dem nahen Stadtpark zulieb, in Form eines reizenden Salonstückes gebaut und nach dem, zur Zeit der Herstellung verstorbenen Seehelden Tegetthoff benannt. Die Architektur der steinernen Widerlager von Paul ist sehr schön, die von Köstlin und Battig projektirten eisernen Konstruktionstheile und das Geländer mit reicher Vergoldung haben leider durch den weißen Anstrich ihr charakteristisches Gepräge eingebüßt. (Vergl. die Abbildg.)

Die Weltausstellung forderte, wie erwähnt, auch die Herstellung einiger neuer Brücken über den Donaukanal. Zudem veranlaßte der mehr sich ausbreitende Bezirk Alsergrund und der auf der andern Seite des Kanals sich entwickelnde neue Stadttheil in der Brigittenau den Bau einer neuen, aus Gitterträgern konstruirten Brücke, der Brigittabrücke, bei welcher auf architektonische Ausstattung prinzipiell kein Werth gelegt wurde. Dagegen wird die neue Augartenbrücke, eine modifizirte Art von Kettenbrücke, durch bedeutenden architektonischen Aufbau und reichen Figurenschmuck an den Portalen sich auszeichnen. Auch die neue Sophienbrücke, die direkt in den Prater führt, wird eine etwas reichere Dekorirung in Zink und Eisenguß erhalten. In der Form der konstruktiven Theile dürfte die am meisten stromabwärts gelegene, ganz neue Franz-Josephsbrücke die schönste werden, indem deren Träger in Form einer Parabel über die Fahrbahn sich erhebt. Unter den zuletzt erwähnten sind die beiden hervorragenderen Werke französischen Ursprungs.

Im Gefolge des Riesenunternehmens der Donauregulirung, welche durch ein bisher trocknes und bewaldetes Terrain einen mächtigen Strom zieht, befindet sich die Anlage neuer Brücken über letzteren; man zögerte auch nicht, den gegenwärtigen Vortheil zu benützen, einen Theil der späteren Strompfeiler im Trockenen anlegen und versenken zu können. Neben drei bedeutenden vollendeten Eisenbahnbrücken, die mit 4—5 Oeffnungen je 75—85 Meter frei überspannen und die sich noch weit in's Inundationsgebiet fortsetzen, sind zwei neue Straßenbrücken im Bau begriffen, von denen die eine in der Nähe der jetzt bestehenden Taborbrücke liegt und mit der nach Norden führenden Reichsstraße in Verbindung steht, während die andere, ein ganz in Stein ausgeführtes, ungemein großartiges Werk, in gerader Verlängerung der Praterstraße und der Schwimmschulallee, der Hauptstraße der neuen Donaustadt, als Centralpunkt der letzteren gelten wird und die Kommunikation mit dem fruchtbaren Marchfelde und der Straße nach Nord-Ungarn herstellt.

Unter den Kommunikationsmitteln, welche dem riesenhaft anwachsenden Verkehr durch Beschleunigung desselben entgegen zu kommen suchen, hat (neben den 1500 Ein- und Zweispännern und den Omnibus) die Pferdebahn die bei weitem größte Leistungsfähigkeit. Sie umfährt schon seit längerer Zeit die innere Stadt auf der Ringstraße und dem Quai und sendet von dieser peripherischen Bahn jetzt 8 Radialbahnen (wovon 5 lange schon im Betrieb) durch die äußern Stadtbezirke zu den Bahnhöfen, in die Vororte und in den Prater. Sie befördert weitaus den größten Theil desjenigen Publikums, das durch die Wohnungsverhältnisse gezwungen ist, in größerer Entfernung von dem eigentlichen Felde seiner Thätigkeit zu wohnen, und in dieser Beziehung ist sie ein erstes, höchst willkommenes und segensreiches Gegenmittel gegen die Wohnungsnoth. Sie erleichtert nicht blos das Wohnen vor der Linie, sie gestattet auch dem Stadtbewohner häufigere kurze Erholung in der Landluft der umliegenden Ortschaften.

Aber auch diese äußeren Bindeglieder in dem ausgedehnten Wohnsitze der Wiener Bevölkerung genügen noch lange nicht, um dem eben angedeuteten großen Mangel abzuhelfen, der unsern modernen Großstädten gemeinschaftlich anhaftet, der Wohnungsnoth.

Während Gemeinderath und Ministerium sich noch immer mit der Konstatirung der beängstigenden Thatsache abgeben und alle möglichen Mittel vorschlagen, die vor Allem den Haus- und Grundbesitzern der Stadt zugute kommen, haben unternehmende Köpfe längst herausgebracht, daß das einzige und allein richtige Mittel zur Abhülfe die möglichst rasche und gute Verbindung der Stadt, des dichtbevölkerten Verkehrsmittelpunktes mit der noch wenig überbauten, aber schönen und gesunden Umgebung ist. Die Bahnhöfe der Eisenbahnen liegen bisher alle an der äußern Peripherie der Stadt, bis zu welcher, vom Innern aus, d. h. auf eine Entfernung einer guten halben Stunde die

Beförderung den Miethwagen oder den Omnibus übrig bleibt, wodurch das ständige Wohnen auf dem Lande höchst unbequem, theuer und zeitraubend wird. Diesem Uebelstande wollen ein Reihe von Projekten abhelfen, die in der letzten Zeit entstanden sind und die Herstellung von Radialbahnen nach dem Inneren der Stadt im Auge haben. Die bedeutende Zahl und Mannigfaltigkeit der Projekte nebst der ungeheuern Tragweite der Aufgabe machen den Behörden, die sich zu diesem Zweck fachmännisch verstärkt haben, die Wahl der vortheilhaftesten Vorlage sehr schwer und verzögern die Ausführung. Das größte Hinderniß für alle Radialbahnen bietet die schon überaus enge und dichte Bebauung der Stadt- und Vorstadtbezirke, und darum vereinigen sich die meisten Ideen auf zwei Grundlagen: eine Bahn entweder im Flußbett der die Stadt durchströmenden Wien, oder unter dem Straßenniveau als Tunnelbahn anzulegen. Die ersten Projekte sind unzweifelhaft die natürlichsten und im Prinzip einfachsten, wenn auch in der Ausführung sehr schwierig und kostspielig. Durch kräftige Eindämmung oder Ueberwölbung des zeitweise sehr hohen und reißenden Wildbaches oder durch theilweise Ableitung desselben soll an Stelle der jetzigen Böschung für die Geleise Raum geschaffen werden. Der Bahnhof würde sich in der Nähe der Elisabethbrücke, auf dem jetzigen Obstmarkt (Naschmarkt) befinden. Von hier aus führt die Bahn entweder nur zu den schon bestehenden Bahnhöfen oder selbstständig in die zunächst gelegenen Ortschaften hinaus. Blos den erstern Zweck haben die verschiedenen Tunnelbahnen im Auge, die in zwei unter dem Stephansplatze sich kreuzenden Linien den Nord- und West- sowie den Süd- und Franz-Josephsbahnhof zu verbinden beabsichtigen. Diesen Projekten steht neben den enormen Kosten auch die Ansicht entgegen, daß der gegenwärtige Verkehr noch lange nicht so bedeutend sei, um nicht auf der Oberfläche überwunden werden zu können. Ein kombinirtes Projekt schlägt ebenfalls eine Ausgangsstation unter dem Stephansplatz vor, von dort als Tunnelbahn bis zum Flußbett der Wien und dieser entlang weiter. Es würde unserm Zwecke nicht entsprechen, die verschiedenen aufgetauchten Ideen über diese wichtige Aufgabe zu reproduciren, vielleicht daß unser nächster Bericht schon das vollendete Projekt zu besprechen in der Lage sein wird. Wir erwähnen noch der zur Ausführung vorgeschlagenen Gürtelbahn, deren Konzessionirung nur hintangehalten wird, weil die Frage über normale oder schmale Spurweite, die in letzter Zeit hier einen bedeutenden Umschwung erlitten hat, noch nicht spruchreif geworden zu sein scheint.

Während so auf alle mögliche Weise versucht wird, aus der Stadt und dem beengenden Bande ihrer Linienwälle hinauszukommen, geschieht außerhalb derselben ebenfalls Vieles, um das reizende, auf drei Seiten sie umschließende Hügelland, die Wälder und „Sommerfrischen" dem Verkehr zugänglicher, für den Bewohner angenehmer und sicherer zu machen und der Stadt näher zu rücken. Die Pferdebahn verlängert ihre Schienenstränge in's grüne Thal der Wien, die Wienthalbahn wird zu den noch entlegeneren Ortschaften führen, und für diese von größtem Vortheil sein, zumal da die Westbahn, mit der sie parallel geht und die ihr eben das Recht der Konkurrenz streitig machen will, dem gesteigerten Personenverkehr trotz vielen Entgegenkommens nicht genügt.

Eine andere Bahn durch das malerische Hügelland des untern Wienerwaldes, zu dem gern besuchten Weidling-am-Bach, und in die weite furchtbare Ebene des Tullnerfeldes an der Donau befindet sich im Stadium der letzten militärisch-kommissionellen Berathungen und wird nicht blos den wunderschönen Wienerwald dem Publikum, dem nach frischer Luft schmachtenden Wiener zugänglicher machen, sondern auch die Verproviantirung der Stadt befördern.

Ferner ist der Kahlenberg, dieser herrliche, zwei Stunden von Wien, auf einem Vorgebirge über der Donau gelegene Aussichtspunkt, zu besondern und sehr verdienten Ehren gekommen. Während eine Gesellschaft auf der gegen Wien zu gelegenen, sanft ansteigenden Seite mittelst Zahnradbahn bei einer Steigung von $^1/_{10}$—$^1/_{20}$ auf seine Höhe zu gelangen versucht und mit großen Schwierigkeiten und Kosten wegen der Grundeinlösung kämpft, hat eine andere Baugesellschaft sich nicht blos des meisten Terrains auf der Höhe unter den den Gipfel umhüllenden Wäldern bemächtigt, um eine großartige Anlage von Villen und Landhäusern, zunächst ein großes Hotel und eine Luftkuranstalt einzurichten, sondern auch von der andern Seite her eine Seilbahn hinaufgeführt. Von einer, zu diesem Zweck errichteten Station der Franz-Josephsbahn führt die im Grundriß ganz gradlinige Bahn mit einer Steigung von $^1/_3$ auf die Höhe von 285 Meter. Auch

Digitized by Google

in noch größeren Entfernungen von der Stadt wird auf die Luft des Wieners am Landleben spekulirt. Jetzt ist eine Gesellschaft damit beschäftigt, durch das romantisch-enge Helenenthal, das von Baden aus die Schwechat entlang in den obern Wiener Wald führt, und weiter drin bei Mayerling und Alland, sowie dem kunstgeschichtlich bedeutenden Cisterzienserkloster Heiligenkreuz zu breiten Wiesen voll idyllischer Anmuth im bewaldeten Hügellande sich ausdehnt, mittelst einer Pferdebahn den Fremdenbesuch zu fördern und neue Erwerbsquellen jenen bisher einsamen und ruhigen Thälern zuzuführen.

Es liegt auf der Hand, daß durch das Heranziehen der Umgebung zu billigen Wohnplätzen, denen die Genüsse und Vortheile des Stadtlebens auf bequeme Weise zugänglich werden, diese vor der Stadt gelegenen Gründe selbst im Werthe bedeutend steigen und einer raschen Verbauung entgegengehn; und so sehn wir auch rings um die Gürtelstraße, schon weit außerhalb derselben, neue Häusergruppen entstehn und schon vollendet, vornehmlich auf den gesunden und luftigen Höhen der Schmelz, gegen Hietzing, Meidling und Döbling zu. In den erwähnten Thälern des Wienerwaldes wird man von Jahr zu Jahr auf's neue von den plötzlich aufgewachsenen Villen und Landhäusern überrascht. So geht Hand in Hand, sich gegenseitig hebend und unterstützend, die Arbeit theilend, das von immensen Erfolgen begleitete Streben zur Erleichterung des Verkehrs und dasjenige zur Ausnützung und Bebauung der Umgebungen der Stadt. Indem aber der Bewohner Wiens immer weiter und weiter hinausziehen muß, um Raum zu finden, wo er für sich und die Seinen ein eignes, von der Willkür fremder Hausherren unabhängiges Heim zu bauen vermag, wird das Verlangen und das Bedürfniß immer mächtiger, endlich einmal der äußern Festungswälle, des Liniengürtels los zu sein, der in seiner jetzigen Bedeutung bloß als Grenze der Verzehrungssteuer in jeder Beziehung hemmend auf die Entwicklung nicht bloß der Stadt, sondern auch der nach außen führenden Verkehrslinien wirkt. Die Unterhandlungen über die Einbeziehung der Vororte, welche besonders in finanziellen Fragen auf Schwierigkeiten stoßen, sind längst im Gange, und schon ist das große Wort gefallen von einer Konkurrenz zur Erlangung von Plänen für die äußere Stadterweiterung, um vor der Hand wenigstens den Ausbau der Vororte in planmäßiger, einer spätern Vereinigung entsprechender Weise durchzuführen. Welch neues, weites Gebiet für die Bauthätigkeit, für die Kunstentwicklung!

Und noch haben wir eines Feldes nicht gedacht, das — seit Jahrhunderten brachliegend — jetzt mit einem Male die Blicke der ganzen Stadt erwartungsvoll auf sich gelenkt hat, des Landstriches, begrenzt einerseits von der Stadt und vom Prater, andererseits von dem neuen Bette der Donau, jener bisher unbewohnten, in wilder Naturwüchsigkeit vegetirenden, zwischen den Nebenarmen der weit sich verzweigenden Donau liegenden Auen. Große Hoffnungen knüpfen sich auch an dieß gewaltige Unternehmen, das den mächtigen ungebändigten Strom, der bisher in weitem Halbkreis der Stadt auswich und durch unfruchtbares Terrain sie von sich trennte, eingedämmt, in segensreichem Zwange der Stadt eine Stunde näher zuführt und als kräftige Ader eines internationalen Verkehrs mit noch höherem, bewegteren Leben künftig sie durchströmen soll.

Während jene erwähnten fünf riesigen Brücken über den Strom gebaut werden, welche die Basis der künftigen Straßenzüge und den Werth des Grundes bestimmen, harren eine Unzahl von Bauplätzen ihrer Eigenthümer und ihrer Verwerthung. Allerdings erwägen Manche mit ängstlicher Zurückhaltung die tiefe feuchte Lage dieses Terrains, in der Nähe des Stroms und des Praters, welches sie nur für industrielle Etablissements passend halten, für welche die Nähe des Stromes und der Bahnhöfe vortheilhaft erscheint. Andere wieder haben schon heute Projekte für ganze weite Straßenzüge in der Tasche. Mit einem Worte: die Anlage der neuen Donaustadt ist festgesetzt; bedeutende Plätze, von denen der eine, vor der großen Brücke liegende, doppelt so groß sein soll, wie alle in der innern Stadt befindlichen zusammengenommen, werden vor der Ueberbauung gesichert. In einer der dem Strome parallel laufenden Straßen sollen auf beiden Seiten vor den Häusern Gärten angelegt werden. Auch auf öffentliche Gebäude ist Rücksicht genommen; es dürften indeß bis zur wirklichen Ausführung dieser Ideen wohl noch manche Aenderungen in der Anlage der neuen Donaustadt vorgenommen werden, wie dieß ja in den letzten Jahren bei der Verbauung der Stadterweiterungsgründe an der Ringstraße auch der Fall war. H. A.

(Fortsetzung folgt.)

Kunſtgeſchichtliches aus Verona.

Fresken in S. Zeno u. a. — Monogrammirte Bilder. — Paolo Veroneſe und die venetianiſche Schule. — Sammlung Bernasconi.

Es giebt unter allen Städten Oberitaliens wohl keine, welche für den Kunſtfreund ein ergiebigeres Feld der Forſchung darböte, als Verona. Detailſtudien, welche ich dort in früheren Zeiten bei längerem Aufenthalte machen konnte, ſind durch die politiſchen Ereigniſſe unterbrochen worden. Ein neuerer Aufenthalt von wenigen Tagen gab mir indeß Veranlaſſung, auf einige theils damals ſchon von mir beachtete, theils nun erſt in's Auge gefaßte Gegenſtände näher einzugehen, welche auch in der trefflichen Ausgabe des Burckhardt'ſchen „Cicerone" von Dr. A. v. Zahn nicht erwähnt ſind, und es verdienen, der allgemeinen Beachtung empfohlen zu werden.

Die Kirche S. Zeno nimmt unter den romaniſchen Bauten Oberitaliens dieſelbe Stelle ein, wie S. Miniato in Florenz. Ueber den Bau ſelbſt, das Innere und den Kreuzgang ſind wir gut unterrichtet*). Der unmittelbar neben dem Kreuzgange, jetzt vereinzelt ſtehende Thurm mit den ghibelliniſchen Zinnen hingegen ſcheint der Aufmerkſamkeit der meiſten Kunſtforſcher entgangen zu ſein. Derſelbe iſt ein Ueberreſt des großen Benediktinerkloſters, das den deutſchen Kaiſern bei ihren Römerzügen häufig als Abſteigequartier diente, deſſen Mitglieder zu den Stützen der ghibelliniſchen Partei gehörten. Daß aus dieſem Kloſter viele Kaiſerurkunden datirt ſind, daß dort Geſandtſchaften von den deutſchen Herrſchern empfangen wurden, iſt bekannt. Minder bekannt aber dürfte es ſein, daß uns auch ein künſtleriſcher Nachklang ſolcher Aufzüge noch erhalten iſt; und auf dieſes koſtbare Denkmal der Malerei aus romaniſcher Zeit möchte ich hier die Aufmerkſamkeit lenken. Bei der großen Seltenheit ſolcher Werke wäre es höchſt wünſchenswerth, wenn die Ueberreſte im Thurm von S. Zeno genau beſchrieben und aufgenommen würden. Dieſelben befinden ſich in dem oberen, ſehr ſchwer zugänglichen Stockwerke des Thurmes. Der ehemalige Feſtſaal iſt gegenwärtig durch eine Decke untertheilt, muß jedoch urſprünglich eine ſehr anſehnliche Höhe gehabt haben. Um das Ganze läuft ein Fries herum, theils mit romaniſchem Ornament, theils mit Figüren in ziemlich großen Dimenſionen ausgefüllt. Es iſt offenbar ein Feſtzug; man erkennt u. A. einen Orator, dann mehrere Geſtalten in orientaliſcher Tracht, eine thronende Figur. Alles deutet darauf hin, daß der Zug eine Erinnerung an eine Geſandtſchaft ſein ſollte, die vom Orient gekommen, vielleicht einem der Hohenſtaufenfürſten (Friedrich II. ?) in den Räumen des Kloſters vorgeführt wurde.

Die neuerdings in der Kirche ſelbſt vorgenommenen Reſtaurationen, die Herſtellung des Presbyteriums in ſeiner urſprünglichen Form u. A. will ich übergehen und in Betreff des herrlichen Altarwerkes von Mantegna auf Crowe's und Cavalcaſelle's „History of painting in North Italy" I, 379 verweiſen, welche auch über andere im Folgenden erwähnte Werke zu vergleichen iſt. Ein anderes kleineres Gemälde von Mantegna, ein Geſchenk des Kaiſers Franz I., das ſich im Kreuzgange von S. Zeno befand, iſt während der Schlacht von Sta. Lucia, da der Kreuzgang als Spital diente, zu Grunde gegangen. Die Inſchrifttafel iſt heute verſchwunden.

Der ſehr eifrige Cuſtode dieſer Kirche iſt fort und fort bemüht, die alten Fresken wieder aufzudecken, die ſich meiſt übertüncht in der Kirche befinden. In Verbindung mit anderen frühromaniſchen Werken der Malerei in Verona, z. B. in der Krypta von S. Fermo, bezeugen die Reſte das Wirken einer großen Malergenoſſenſchaft, welche zur Zeit des romaniſchen Stils in Verona

*) Vergl. Frh. v. Sacken, Mitth. der k. k. Central-Commiſſion. 1865.

reiche Beschäftigung gefunden haben muß und bedeutender war, als man gewöhnlich annimmt. Denn sind die Bilder auch oft roh und flüchtig gemacht, so zeigen doch die besseren unter ihnen eine gewisse Kenntniß der Form und der Farbe, woraus man schließen kann, daß dieselben nicht von so handwerklichen Malern herrühren, wie gewöhnlich angenommen wird.

Ueber die Entstehung dieser Gemälde dürften einige Worte am Platze sein. Nur wenige von ihnen sind aus künstlerischen Intentionen hervorgegangen, und rein zu dem Zweck entworfen, die Wände malerisch auszuschmücken. Die bei Weitem größere Mehrzahl, insbesondere die Gemälde an den Mauern der Seitenschiffe verdanken ihre Entstehung offenbar der Frömmigkeit einzelner Glieder der Gemeinde. Wie in späterer Zeit, vornehmlich in der Renaissanceperiode, eine Menge von Wandgemälden und Altären durch Widmungen von Familien und einzelner Personen entstanden sind, so hat man auch in romanischer Zeit offenbar denjenigen Persönlichkeiten, welche aus Devotion ein Wandbild stiften wollten, einen Raum angewiesen, welcher dann mit Mörtel angeworfen und mit Freskomalerei geschmückt wurde. Eine spätere Generation stiftete dann, wenn die Wandgemälde der früheren in Verfall und Vergessenheit gerathen waren, über diesen älteren Widmungen wieder neue, so daß man heutigen Tages z. B. in S. Zeno an manchen Stellen zwei Schichten von Wandgemälden aus romanischer Zeit übereinander findet. Wenn man bedenkt, wie selten es einem Künstler zu Theil wird, eine ganze Kirche in einheitlicher Weise auszuschmücken, und wie häufig dagegen das Bedürfniß zu solchen einzelnen Votivbildern sich geltend machte, so sieht man deutlich, wie wichtig diese fromme Sitte für die Entwickelung der Malerei, für die ununterbrochene Beschäftigung der Künstler im Dienste der Gemeinde und für die Aufrechthaltung der technischen Traditionen werden mußte.

Aus ähnlichen Veranlassungen sind auch die Fresken hervorgegangen, welche während der letzten Jahre im Dom zu Verona aufgedeckt worden sind und mehrfach schon die Aufmerksamkeit der Kunstforscher erregt haben. Sie befinden sich nahe dem Eingange rechts und links an den Wänden der Seitenschiffe. Die Fresken um den zweiten und dritten Altar im rechten Seitenschiffe sind unzweifelhaft das Werk des Giovanni Maria Falconetto (geb. 1458, gest. 1534), wie die an dem Fresko des zweiten Altares befindliche Inschrift zeigt:

IO. MARIA. FALCONETVS. DE. VERONA. P̃I. MDIII.
DIE. PRIMO. SEPTEMBRIS.

Sie sind hiernach später als die bekannten Fresken desselben Künstlers in der Capella S. Biagio in S. Nazaro e Celso zu Verona, welche von 1493 datiren. Cesare Bernasconi hat vollkommen Recht, wenn er in seinen, bei uns zu wenig beachteten Studien *) sagt: „Giovanni Maria Falconetto fu troppo apprezzato come architetto, e ingiustamente sprezzato come pittore." Die Fresken im zweiten Kompartimente an der Wand des linken Seitenschiffes stammen offenbar von einem Künstler her, der den Traditionen der Schule Mantegna's folgte, vielleicht von einem der Buonsignori, deren gegen Ende des 15. Jahrhunderts drei in Verona als Maler thätig waren. Ueber die Fresken des ersten Altares zur Rechten und die des zweiten zur Linken läßt sich bei ihrer argen Zerstörung kein bestimmtes Urtheil fällen. Beide Werke scheinen jedoch von derselben Hand herzurühren. — Ein vortreffliches Altarbild von Falconetto, auf Holz gemalt, sah ich im Baptisterium des Domes; es sollte demnächst wieder in den Dom zurückgebracht und auf dem ersten Altar an der Wand des rechten Seitenschiffes aufgestellt werden. Es ist eine Madonna, umgeben von vier Heiligen: Petrus, Anno, Sebastian und Hieronymus (?). — Noch verdienen im Dome zwei prachtvolle Renaissance-Pilaster (aus dem Jahre 1508) besondere Erwähnung. Sie befinden sich rechts und links vom Altar der heil. Agatha. Ebenso schön komponirt wie mit vollendeter Virtuosität in Marmor ausgeführt, stellen sie der damaligen Bildhauertechnik Verona's ein glänzendes Zeugniß aus.

Von Giov. M. Falconetto ist auch in der kleinen Kirche S. Pietro Martire nächst S. Anastasia ein interessantes Fresko erhalten: ein allegorisches Madonnenbild mit Wappen deutscher Geschlechter (darunter: Thunigel, von Bayneck). Die Kirche selbst, mit ihren gothischen Kreuzgewölben und den schö-

*) Studj sopra la Storia della Pittura Italiana dei secoli XIV. e XV. Verona 1865.

Digitized by Google

nen Grabdenkmälern des Giuncello und des Arztes Bavarino, ſei ſpeziell denjenigen empfohlen, welche der deutſchen Geſchichte auf italieniſchem Boden nachgehen. Von dieſem Geſichtspunkte aus iſt auch das ſchöne Fresko des Dom. Ricci (Brusaſorci) in der Caſa Ridolfi zu empfehlen, auf deſſen künſtleriſche Bedeutung Mündler im „Cicerone", Ausg. v. Zahn, S. 1007 mit Recht aufmerkſam gemacht hat. In dem großen Feſtzuge Karl's V. und des Papſtes Clemens VII. zu Bologna, den das Bild darſtellt, kommen eine Reihe höchſt intereſſanter Porträts vor, z. B. das Heinrich's von Naſſau, das des Herzogs Philipp von Bayern u. A.

Für die Kunſtgeſchichte Verona's von Wichtigkeit iſt ferner die Kirche S. Maria della Scala, die Grabkirche des Scipio Maffei. Hier (links) befindet ſich das ſchönſte Gemälde aus der Schule Perugino's. Der Altar gehörte einſt der Familie Montagna, ſpäter der Familie Maffei. Das Gemälde ſtellt eine thronende Maria dar, rechts die Heiligen Katharina und Hieronymus, links Petrus und Lorenz, zu Füßen der Madonna ein Engel mit einer Cither. Insbeſondere der Kopf der Maria, ſowie der jugendliche h. Lorenz ſind voll Liebreiz. Kenner der umbriſchen Schule wollen das herrliche Bild, das leider durch die Altarkerzen einigen Schaden gelitten hat, dem Lo Spagna zuſchreiben; zu dem derben Realismus der Veroneſer Schule bildet es einen ſtarken Kontraſt. — In derſelben Kirche ſind theilweiſe wohlerhaltene Fresken von Stefano da Zevio zu finden, deßwegen beſonders werthvoll, weil ſie mit dem Namen des Künſtlers bezeichnet ſind. Andere Gemälde, wie die intereſſanten Fresken der Kapelle Cavalli in S. Anaſtaſia, werden ihm nur mit unſicheren Gründen zugeſchrieben.

Von Francesco Buonſignori (1455—1519) befindet ſich in der Pinakothek ein Marienbild vom Jahre 1488, aus der ehemaligen Kirche S. Bernardino; ferner ein ſchönes, von Vaſari citirtes männliches Porträt in der ehemaligen Sammlung Bernasconi, von der gleich die Rede ſein wird. Es iſt bezeichnet: Franciscus Bonsignorius Veronensis p. 1487. — Von Francesco Morone (geb. 1474) hebe ich das ſchöne, ebenfalls voll bezeichnete Altarbild in der Kirche S. Maria in Organo hervor: eine thronende Madonna mit den Heiligen Auguſtinus und Ambroſius. Die Bezeichnung lautet: FRACISCVS. FILIVS. DOMINICI DE MORONIS. PINXIT. M. D. III. Francesco Morone ſtarb am 15. Mai 1529, 55 Jahre alt und wurde in S. Bernardino neben ſeinem Vater begraben. — Girolamo dai Libri (1474 — 1556) iſt ſelten in bezeichneten Bildern zu finden. Das ſchöne Altarbild in S. Giorgio gehört zu den Ausnahmen. Es trägt die Inſchrift:

MDXXVI. MEN. MAR. XXVIII. HIERONIMVS. A. LIBRIS. PINXIT.

Auch dieſes Bild ſtellt eine Madonna unter einem Orangenbaume thronend dar, mit dem h. Lorenzo Giuſtiniano, dem erſten Patriarchen Venedigs, und dem h. Zeno. Zu Füßen der Madonna ſitzen drei muſicirende Engel. An kräftigem Kolorit, harmoniſcher Kompoſition und Anmuth des Ausdrucks übertrifft dieſes Bild die meiſten übrigen Werke des Künſtlers. Zunächſt reiht ſich an: das Bild in der Pinacoteca von 1530 und ein nicht bezeichnetes in S. Paolo Campo Marzo; dann nenne ich noch die in S. Nazaro e Celſo und vier weitere in der Pinacoteca. — Auch von G. Fr. Carotto (1470 — 1546) kommen ſelten bezeichnete und datirte Werke vor. Sein Hauptbild (vom Jahre 1528) befindet ſich bekanntlich in S. Fermo Maggiore; weniger bekannt iſt die Auferweckung des Lazarus von 1531 (monogrammirt) im Oratorium des Erzbiſchofs. Ein bezeichnetes Bild, eine thronende Madonna mit Petrus und Paulus, iſt ferner in S. Paolo Campo Marzo. Ihm zugeſchriebene Bilder finden ſich in S. Giorgio, S. Anaſtaſia, S. Tommaſo Cantuar und in der Pinacoteca. Carotto war ein Mann von gelehrter Bildung, ein Freund klaſſiſcher Studien und auch als Formſchneider thätig. Sein von ihm ſelbſt gezeichnetes Porträt findet ſich neben anderen Bildniſſen in einem von Vaſari erwähnten Werke des Torrello Saraimo, deſſen erſte Ausgabe zu den bibliographiſchen Seltenheiten gehört. Es führt den Titel: De le antiquit. de Verona | con novi agionti da M. Zuane Caroto pitore | veronese. Verona apreso Paolo Racagnani librajo al Gillio. M. DLX. Fol.

Eine hervorragende Stellung unter den Malern Verona's nimmt Paolo Morando, gen. il Cavazzola ein, geboren zu Verona 1486, geſtorben ebendaſelbſt am 13. Auguſt 1522. Um die Geſchichte dieſes Künſtlers haben ſich in unſern Tagen Dr. Bernasconi und insbeſondere der Dichter

Digitized by

Aleardo Aleardi, welcher 1853 eine Denkſchrift über Cavazzola mit 26 von L. Muttoni geſtochenen Tafeln in Fol. publicirte, verdient gemacht. Nachdem jetzt auch die Sammlung Bernasconi in der Pinacoteca zu Verona aufgeſtellt iſt, kann man ſich über die Bedeutung dieſes Malers, den die Veroneſer ihren Raffael nennen, leichter orientiren. Mit den Nachahmern Raffael's hat Cavazzola trotz dieſes Beinamens nichts zu thun. Er iſt, wie alle Veroneſer ſeiner Zeit, kräftig und geſund, mit einem Anfluge von Idealität, die aber nie die realiſtiſchen Tendenzen der Schule verläugnet. Sein Kolorit iſt friſch und energiſch, und ſeine Werke verrathen ein tüchtiges Studium der Natur. Vaſari bringt über ihn, wie über andere Veroneſer, in der Biographie Fra Giocondo's ausführliche Nachrichten.

Gleichzeitig mit ihm lebte Nic. Giolfino (1486 — 1518), von dem ſich in S. Maria in Organo und S. Bernardino Fresken befinden. Mantegna's Einfluß iſt darin auf weniger erfreuliche Weiſe bemerkbar wie bei Buonſignori, G. Fr. Carotto und Anderen. Bezeichnete Bilder von Giolfino ſind in S. Maria della Scala und S. Anaſtaſia, beide die Ausgießung des h. Geiſtes darſtellend, erſteres von 1486, letzteres von 1518. — Alle eben genannten gleichzeitig thätigen Meiſter muß man in's Auge faſſen, um ein deutliches Bild von dem Kunſtleben Verona's in der Blüthezeit der Renaiſſance zu gewinnen.

Die meiſten Veroneſer Künſtler ſind Künſtlerfamilien entſproſſen, die ſich durch mehrere Generationen hindurch verfolgen laſſen, wie Morone, Ricci, Bruſaſorci, Caliari, dai Libri, Carotto, Badile, Falconetto, Bonifacio, Buonſignori, Farinati, Moro u. ſ. w. Von ſehr vielen dieſer Künſtler finden ſich gleichzeitige Nachrichten in dem Buche der Confraternität der Artigiani in der Kirche S. Libera; ſie gehen vom älteren Morone an bis auf G. Cignaroli herab. Die erwähnten Künſtler gehörten dieſer Confraternität an; ſie waren vielfach unter einander verſchwägert. Von Veroneſer Künſtlern ſind mehrere berühmter durch das geworden, was ſie außerhalb Verona's geleiſtet haben, als durch ihre Werke in der Vaterſtadt; ſo die Architekten Antonio Rizzo und Fra Giocondo, vor allen aber Bonifazio und Paolo Veroneſe.

Wir können hier das Verhältniß der Venezianer im engeren Sinne des Wortes zu jenen Provinz-Malern nicht näher unterſuchen, welche in der Blüthezeit der venezianiſchen Kunſt entweder auf der Terra ferma ihren bleibenden Aufenthalt genommen haben, wie viele Maler in Friaul, Bergamo, Brescia, oder die, wie Bonifazio und Paolo Veroneſe, ihre Heimath verließen und nach Venedig überſiedelten, ſo intereſſant auch eine ſolche Unterſuchung wäre. Bei Bonifazio insbeſondere würde die eingehende Behandlung ſeines Lebens und ſeiner Werke zeigen, wie gewaltig Venedig auf ihn eingewirkt, wie raſch er die ſpezifiſch venezianiſche Lebens- und Kunſt-Anſchauung in ſich aufgenommen hat. Einfacher, klarer, aber in mancher Beziehung anders liegt die Sache bei Paolo Veroneſe. Bei deſſen Lehrer Antonio Badile (1517—1560) macht O. Mündler zum „Cicerone", S. 1007 die treffende Bemerkung, daß in ſeiner „vortrefflichen Darſtellung im Tempel ſich der Vorläufer Paolo Veroneſe's, namentlich in der Architektur nicht verkennen läßt": eine Bemerkung übrigens, die nicht ganz im Einklange mit der Anſicht Burckhardt's ſteht, wenn derſelbe ſagt: „allein Paolo verdankt ſein Beſtes dem Vorbilde Tizian's und Venedigs überhaupt."

Bei der Beurtheilung Paolo Veroneſe's müſſen einige chronologiſche Daten genau in's Auge gefaßt werden. Paolo kam 1555 nach Venedig, nicht früher. Er kam dorthin durch den Prior des Conventes von San Sebaſtiano, den Pater Bernardo Torlioni, einen Veroneſer von Geburt, der ihn berief, um die Kirche San Sebaſtiano auszuſchmücken. Cicogna hat in ſeinen Iscr. Venez. T. IV, p. 149 dieſe Thatſache klar geſtellt. Torlioni, wie alle Italiener den Impulſen eines ſtark ausgeſprochen Lokalpatriotismus folgend, übergab die Ausſchmückung der Kirche, deren Prior er war, ſeinem Landsmann und keinem unberühmten. Paolo Veroneſe (wohl ſchon 1528 geboren) war 27 Jahre alt, als er Venedig betrat, und hatte ſich bereits in Verona, Mantua, in der Villa der Conti Porto zu Tiene im Vicentiniſchen*), im Palaſte der Emo zu Fanzolo bei Treviſo als Künſtler einen Namen gemacht. Dieſe ſeine Jugendwerke ſind aber meiſt zu Grunde gegangen. Von dem Wenigen, das ſich erhalten hat, giebt Ridolfi in ſeinen Meraviglie dell' arte I, S. 287 ausführlich

*) Vergl. W. Lübke, Kunſthiſtoriſche Studien, S. 343 ff.

Bericht. Paolo Veroneſe bewegt ſich darin bereits auf demſelben Gebiete, das er ſpäter in Venedig ausſchließlich beherrſchte. Er fand in Tizian weder ein Vorbild, noch einen Rivalen für die Feſtſchmauſe, Jagddarſtellungen und reichen mythologiſchen Scenen, die er in ſeinen dekorativen Malereien zu Tiene und Fanzolo bereits dargeſtellt hatte. Dergleichen Gegenſtände wurden vor Paolo Veroneſe in Venedig nur ſelten behandelt; in den dekorativen Malereien zu Verona, bei der Ausſchmückung der Villen im Mantuaniſchen und Vicentiniſchen, kommen ſie ſchon häufiger vor. Giulio Romano mag durch ſeine Arbeiten im Palazzo del T und früher ſchon Andrea Mantegna von Mantua aus Fresken ähnlicher Art in die Mode gebracht haben; für die Veroneſer Schule, die ſich ſolchen dekorativen Arbeiten mit Vorliebe zuwendete, waren derartige Anregungen ungemein fruchtbar; ſie brachten ein Talent, wie das des Paolo Cagliari zur Reife. Was dieſer an Kunſtfertigkeit bereits mit ſich nach Venedig brachte, zeigen uns am beſten die Fresken am Soffitto der obengenannten Kirche S. Sebaſtiano, die er im Dezember 1555 begann und mit Hilfe ſeines Bruders Benedetto (1538—98) Ende Oktober 1556 vollendete. — Beiläufig mag bemerkt werden, daß Paolo ſich auch eine Veroneſerin zur Frau nahm. Er heirathete kurz nach dem Tode Ant. Badile's, ſeines Lehrers und Onkels, nach 1560, deſſen Tochter.

Die dekorative Malerei wurde in Verona ſchon lange Zeit vor Paolo gepflegt. Abgeſehen von den Künſtlern aus älterer Zeit, waren unmittelbar vor ihm ein Monſignori, Torbido, Bart. Montagna u. v. A. auf dieſem Felde thätig. Mit Paolo Veroneſe traten Bruſaſorci und Battiſta del Moro in die Schranken, als es ſich um die Dekoration des Mantuaner Domes handelte; auch G. B. Zelotti und Farinati (1532—92) thaten ſich durch Arbeiten deſſelben dekorativen Genre's, welches P. Veroneſe pflegte, hervor.

Antonio Badile war nur elf Jahre älter als ſein Neffe und Schüler Paolo Veroneſe. Er ſtammt aus einer Künſtlerfamilie, von welcher man fünf Namensträger kennt. Von ſeinen mir bekannten Werken fallen zwei vor die Zeit von Veroneſe's Ueberſiedelung nach Venedig: ein Altarbild in S. Nazaro e Celſo, eine Madonna darſtellend, v. J. 1544, und eine Auferweckung des Lazarus v. J. 1546 in der Pinacoteca zu Verona. Alle Werke des Badile haben etwas, was an Paolo Veroneſe anklingt. Der kühle Farbenton, den die Veroneſer vielfach haben, die Behandlung des Faltenwurfes, die der ſpäteren Veroneſer Schule eigenthümliche Behandlung der Lokalfarbe ſind in A. Badile's Bildern ſo beſtimmt ausgeſprochen, daß man ſich nicht wundern kann, alle dieſe Elemente bei Paolo Veroneſe geſteigert und in koriſtiſcher Vollendung wieder zu finden. Der Silberton, der Paolo Veroneſe's Bilder von dem Goldton der Tizianiſchen Malweiſe unterſcheidet, und der neben den ſonſtigen großen Eigenſchaften ſeines Stils in keinem ſeiner Werke glänzender hervortritt als in dem herrlichen Bilde am Hauptaltar von San Giorgio in Braida, iſt demnach eine geiſtige Erbſchaft der Schule ſeiner Vaterſtadt, welcher Paolo bis in ſein ſiebenundzwanzigſtes Lebensjahr angehört hat.

Mehrere der oben erwähnten Maler waren zugleich Architekten und Bildhauer, ihre Wirkſamkeit darf daher nicht ausſchließlich vom Standpunkte der Werke, die ſie als Maler hinterlaſſen haben, beurtheilt werden. Ferner hatte Verona in einem Girolamo Mocetto, G. J. Caraglio, J. Valezio treffliche Kupferſtecher, in Antonio intajador, Fra Vincenzo della Vacche hervorragende Intarſiatoren; in Giovan Francesco, Paolo di Verona, Girolamo Cicogna, namhafte Kunſtſticker. Vor allem aber glänzte Verona im Ornamentfache und zwar namentlich in ornamentaler Bildhauerei; mehrere Werke der Art ſind an Portalen und in Einfaſſungen von Altären bis auf den heutigen Tag in Prachtexemplaren erhalten.

Im Frühjahr 1871 iſt ein um Verona hochverdienter Kunſtfreund, der Doktor Ceſare Bernasconi in hohem Alter geſtorben. Bernasconi hat nicht nur, wie bekannt, mehrere leſenswerthe Schriften über die Kunſtgeſchichte ſeiner Vaterſtadt veröffentlicht, ſondern er gründete auch eine ſchöne Gemäldeſammlung, die er der Veroneſer Pinacoteca vererbte. Für die Aufſtellungskoſten widmete er eine nicht unbeträchtliche Summe. Mit Bernasconi ſtarb die ältere Generation der Kunſtgelehrten Veronas aus, der auch die Grafen Orti-Manara und Monga angehörten. Orti-Manara iſt der Verfaſſer einer Reihe von trefflichen Monographien von Verona, die er meiſt auf ſeine Koſten veröffentlichte. Graf Monga hat das ſogenannte Teatro

Monga, ein antikes Theater aus der Römerzeit in der Veronetta, ausgegraben und ebenfalls eine nicht unbeträchtliche Kunstsammlung angelegt. Von einem ebenbürtigen Nachwuchs hörte ich in Verona nichts, wohl aber von vielen Gemäldebesitzern, die bereit seien, ihre Schätze zu veräußern. Aehnliche Erscheinungen kommen auch in andern Städten Ober-Italiens vor; die gelehrte Kunstliteratur scheint hier fast auf den Aussterbe-Etat gesetzt zu sein. Cicogna, Lazzari, Conte Sagredo haben in Venedig keine Nachfolger, P. Selvatico in Padua steht an der Grenze des Lebens. Die Lokal-Museen, die errichtet werden, bilden keinen hinreichenden Damm gegen das Verschleudern und Verzetteln von Kunstwerken; fast überall fehlt es an einer geeigneten Organisation, an einigermaßen hinreichenden Mitteln zur Erwerbung kostbarerer Bilder und zur Herstellung von Katalogen. An keiner Universität Italiens wird Kunstgeschichte gelehrt, nicht in Padua, nicht in Turin, nicht in Pavia.

Ich habe während meines letzten Aufenthaltes in Verona die Galerie Bernasconi noch nicht in ihrer neuen Aufstellung sehen können. Aber ich weiß von einer früheren Durchmusterung her, daß die Sammlung eine große Zahl (über 150) Oelgemälde, darunter einige von erheblichem Werthe besitzt, ganz geeignet, den Bilderbesitz der Veroneser Pinacoteca (im ehemaligen Palazzo Pompei) zu einem für die Geschichte der Malerei in dieser Stadt höchst wichtigen Museum zu vervollständigen. Unter den von mir notirten Bildern nenne ich: A. Badile, Porträt und Madonna mit Jesuskind und Johannes; F. Bonsignori, das schöne oben erwähnte Porträt v. 1487 (Maffei, Verona illustr. III, ed. 1732); Paolo Veronese, Kreuzabnahme (aus dem Convent Vittoria) und Madonna (aus dem Benediktinerkloster S. Michele in Verona); Fr. Carotto, sehr schöne h. Familie, bez. FR. CAROTO. MDXXXI, ferner noch eine Madonna, eine Kreuzabnahme, der Erzengel Michael und die Versuchung Christi. P. Farinati, Christus vor dem Volke; Girolamo dai Libri, Madonna mit Kind; Paolo Morando, il Cavazzola, mehrere Hauptbilder, darunter ein h. Rochus in ganzer lebensgroßer Gestalt, den Vasari erwähnt, bez. PAVLVS MORANDVS. V. P. MDXX, ein prachtvolles, durchgeistigtes Bild, eine der schönsten Rochusfiguren, welche überhaupt gemalt wurden, ferner eine Madonna mit dem Jesuskind und Johannes, ebenfalls bezeichnet, aus des Meisters späterer Zeit, und eine Madonna aus seiner frühesten Periode; G. B. Morone, ein Porträt; Dom. Ricci, gen. Brusasorci, mehrere Bilder, darunter zwei Porträts; endlich eine Anzahl von schönen Bildern aus der Blüthezeit, von G. Bellini, Fr. Francia u. A.

Verona kann den deutschen Kunst- und Geschichtsforschern nicht dringend genug zu eingehenden Studien empfohlen werden. Die politische Geschichte der Stadt bildet einen reichen Hintergrund zu der Fülle der Gebäude, Bildwerke und Gemälde, die von den frühesten Zeiten christlicher Kunst bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts herabreichen; und auch die literarischen und archivalischen Quellen fließen hier ergiebiger als an vielen anderen Orten Italiens.

M. v. Eitelberger.

Der Erzguß und ſeine Bearbeitung.

Unter den verſchiedenen Arten der Technik, in welchen das rege künſtleriſche Schaffen unſerer Zeit ſich offenbart, iſt kaum ein Zweig, der wie die Erzplaſtik, nach langer Vergeſſenheit zu neuem Leben geweckt, eine gleich raſche Entwicklung und früher kaum geahnte Bedeutung erlangt hätte. Wenn wir heute faſt keine größere Stadt mehr finden, die nicht ihr erzenes Denkmal aufzuweiſen hätte, wenn wir in dem Koloſſe der Bavaria, dem Lutherdenkmal, dem Monument Friedrichs des Großen in Berlin, der Victoria auf dem Siegesthor zu München, oder den im Feuer vergoldeten Ahnenſtatuen im Thronſaal daſelbſt lauter Aufgaben gelöſt ſehen, die kurze Zeit vorher noch für unmöglich galten, und wenn wir dazu bedenken, daß noch vor etwa fünfzig Jahren das von einigen Goldſchmieden ſorgfältig bewahrte Geheimniß, kleine Gegenſtände hohl zu gießen, der einzige Reſt jener einſt in Deutſchland ſo blühenden Kunſt des Erzguſſes war, ſo muß der Aufſchwung und Umfang, in dem ſich die Erzplaſtik auf's Neue bei uns eingebürgert hat, wohl als ein ſprechendes Zeugniß für die Tüchtigkeit unſerer heutigen Technik angeſehen werden. Um ſo befremdlicher erſcheint es, daß trotzdem kaum ein Kunſtzweig exiſtirt, über den ſo viele falſche Anſchauungen verbreitet und Vorurtheile unter Laien und Künſtlern gäng und gebe wären, wie über den Erzguß. Vielleicht dürfte ein Blick auf die zahlreichen Erzwerke vergangener Jahrhunderte, an denen Deutſchland, beſonders aber Italien ſo reich iſt, einigen Aufſchluß über den Einfluß geben, den die techniſchen Bedingungen des Materials auf Form und äußere künſtleriſche Vollendung jener Arbeiten geübt, und ein Vergleich derſelben mit dem heutigen Stande der Erzplaſtik zugleich Klarheit in die vielberegte Frage bringen, ob *Rohguß* oder *Ciſelirung* mehr den Anforderungen der Kunſt und den Bedingungen des Materials entſpreche.

Es kann dabei hier natürlich nicht unſere Aufgabe ſein, eine Geſchichte des Erzguſſes ſeit ſeinen erſten Anfängen geben zu wollen. Für die Kunſt war ſeine Bedeutung nur eine negative, ſo lange das Verfahren, in ſich deckende Schalen aus *poröſem Stein* oder *gebranntem Thon* zu gießen, jede Wiedergabe größerer Höhen und Tiefen unmöglich machte; mit dem Fortſchreiten der Kunſt mußten auch die Mittel und Wege gefunden werden, um den ſteigenden Anforderungen zu genügen, und ſo bildete ſich jene Art des Formens aus, die unter dem Namen der *Wachsformerei* mit nur geringen Aenderungen bis zu Anfang dieſes Jahrhunderts für den Naturguß allein bekannt war und in einigen Gießereien Italiens ſich bis jetzt erhalten hat. Das Weſentliche dieſes Verfahrens beſtand darin, daß der Künſtler auf einen feſten Kern, der nur die allgemeinen Umriſſe des beabſichtigten Gegenſtandes darſtellte, Wachs auftrug und in dieſem erſt ſein Werk weiter ausführte und vollendete. Zum Guſſe wurde das ſo ausgeführte Kunſtwerk umgeben mit einer Schale oder einem Mantel aus feuerbeſtändiger Erde und durch Erhitzen ſodann die Wachsſchichte ausgeſchmolzen, dadurch alſo zwiſchen Schale und Kern ein hohler, zur Aufnahme des Metalls beſtimmter Raum gebildet. Mit andern Worten: das Wachsmodell wurde zerſtört, um an deſſen Stelle das flüſſige Erz zu gießen. In ſeinen Grundzügen weiſt auf dieſes Verfahren ſchon ein im Berliner Privatbeſitz befindliches ägyptiſches Figürchen hin. Unähnlich allen ſpäteren Arbeiten war an demſelben jedoch der innere Kern aus Holz gebildet, deſſen verkohlte Reſte noch alle Höhen und Tiefen der erzenen Umhüllung füllen. Zumeiſt beſtand wohl jener innere Kern aus Lehm und Erde.

Die Wölfin auf dem Capitol zu Rom, das älteſte und bekannteſte Gußwerk der Etrusker, bekundet eine bereits ziemlich ausgebildete Technik in dieſer Art des Formens. Das ähnliche Verfahren läßt ſich leicht an den meiſten uns erhaltenen Erzwerken erkennen, beſonders deutlich an jenem herrlichen Pferde des Capitols, das als Kunſtwerk unerreicht, auch im Guſſe eine höhere Technik

zeigt, als selbst die Werke der Renaissance. Waren mit dem Verfahren des Formens über Wachs auch die Haupthindernisse beseitigt, die sich der Wiedergabe runder Formen entgegenstellten, so blieben die praktischen Schwierigkeiten bei freistehenden Falten, Gewändern oder Haaren dennoch so bedeutend, daß der Künstler es gerathen fand, solche Theile aus Blech oder Draht gebogen dem gegossenen Hauptkörper anzusetzen. Eine Ueberarbeitung der gegossenen Theile, um dieselben mit dem gehämmerten Bleche in Uebereinstimmung zu bringen, war damit selbstverständlich gegeben.

Dieses Verfahren, das die getreue Uebertragung eines gegebenen Modelles von selbst ausschloß oder doch sehr erschwerte, — dieses Schaffen und Vollenden im Metalle selbst, möchte ich sagen, führte unbewußt zu jener freien, naturalistischen Behandlung, welche den antike Bronze-Werken ihr charakteristisches Gepräge gibt. Schließen wir ja doch aus der Art der Behandlung des Faltenwurfes, der Haare, ja der Körpertheile, daß viele unserer berühmtesten Marmorwerke Copien nach Bronze sind. Es war mit dem Verfahren selbst die Möglichkeit einer Verläugnung des Materials ausgeschlossen. Gewöhnt an die bestimmten metallischen Formen und frei von allen den Rücksichten, welche der zerbrechliche Stein fordert, wußte der Künstler diesen Charakter seinen Werken auch dann noch einzuhauchen, als er durch die vervollkommnete Technik des Gießens jener früheren Hülfsmittel nicht mehr bedurfte. Von dem in der Form schon ausgesprochenen Charakter war aber eine dem entsprechende äußerliche Ueberarbeitung des Gusses auch dann noch unzertrennlich.

Läßt uns die von Oxyd zerfressene Oberfläche des Metalles viele der älteren Gußwerke auf den ersten Blick als im Rohguß belassen erscheinen, so zeigen sich dem suchenden Auge doch allenthalben die Spuren einer Ueberarbeitung mit Feile und Meißel. So in allerdings noch ziemlich roher Weise an der Wölfin, an dem oben erwähnten Pferde des Kapitols, und an anderen Werken; besonders deutlich aber an einem herrlichen, in der Nähe Neapels gefundenen und im Museo Nazionale befindlichen Pferdekopfe. Als hätte, in seiner Arbeit unterbrochen, der Meister erst gestern Feile, Meißel und Hammer bei Seite gelegt, so zeigt der obere Theil des Kopfes neben dem noch rohen Gusse die begonnene Ausführung im Metall. Kein Ueberkratzen und Glätten nur, nein, — einen Achtels-Zoll wohl dringt die Ueberarbeitung unter die Gußhaut ein, den Formen erst die feinere Gestaltung und Vollendung gebend. Was Anfangs nur als eine nothwendige Bedingung des Gusses galt, das wurde später weiter ausgebildet in dem Suchen nach malerischer Wirkung, für welche die Bronze, wie kein anderes Material, sich günstig zeigte. Mittelst Säuren wurde die blanke Fläche des Metalls künstlich oxydirt, die Haare mit dem Punzen matt gezogen, und was früher durch die Nothwendigkeit geboten war, die Haare aus Draht und Blech gebogen, um die naturalistische Wirkung zu erhöhen. Eine reizende Arbeit dieser Art ist eine in Herkulaneum gefundene weibliche Büste des Museo Nazionale: den Kopf von ganz orientalischem Charakter umgiebt ein Kranz kleiner, gleichmäßig gewundener Löckchen, ein breites Band hält dieselben über der Stirne zusammen. Der Künstler hat es verstanden, den Uebergang von dem vorher ciselirten und dann erst gebogenen Blech zu dem Gusse selbst in wunderbarer Weise zu vermitteln; unmerklich fast löst sich das gekräuselte Haar in leichte Locken und einzelne dem Gusse eingrabene Haare auf.

Ganz allgemein finden sich die Augen aus irgend einem andern Materiale gearbeitet und eingesetzt; meist sind es künstliche Pasten, Silber oder Steine, die denselben Farbe und Leben geben, oft auch ist der leise geöffnete Mund durchbrochen, als sollte aus ihm der Athem dringen. So in einem Momente des Empfindens festgebannt, geben diese uns jetzt verwerflich scheinenden Mittel den im Metalle ausgeprägten Zügen einen unsagbaren Ausdruck geistigen, ich möchte fast sagen, geisterhaften Lebens. Denken wir uns dazu die Gewänder mit in Silber oder rothem Kupfer eingelegten Ornamenten geschmückt, — so mag das Alles einen Begriff von dem Reichthum jener Bronzen und der dabei entfalteten Technik geben.

Es folgte ein langer Stillstand, wie in der Kunst, so auch im Erzguße. — Erst im Mittelalter begegnen wir demselben und zwar zuerst in Deutschland wieder; es sind Geräthe, Taufbecken, vor Allem aber die Thüren der Kirchen, in denen derselbe eine würdige Verwendung fand. — So bedeutungsvoll diese Arbeiten für die Kunstgeschichte sind, war doch die Technik noch eine sehr unsichere und rohe; erst mit dem vollen Wiedererwachen der plastischen Kunst im 14. u. 15. Jahrhundert gewinnt derselbe erhöhtes Interesse. Eines der ersten und größten Werke dieser Art, das

als Erzguß an Seite der antiken Vorbilder sich stellen kann, ist die Reiterstatue des Gattamelata von Donatello in Padua. Aehnlich den älteren Erzwerken, sind Reiter und Pferd vollkommen getrennt gegossen, Zügel und andere dünne Theile aus Blech gebogen und angesetzt. Welch' rasche Fortschritte aber diese Kunst gemacht, dafür geben Zeugniß die zahlreichen, fast alle dem gleichen Jahrhundert entstammenden Arbeiten Italiens, die Figuren von Or San Michele in Florenz, Cellini's Perseus, die zahlreichen prächtigen Thüren, die Brunnen und Denkmäler in Bologna, Venedig, Rom, vor Allem aber die herrlichen Thürreliefs Ghiberti's am Baptisterium zu Florenz. Es war damals der Erzguß kein Handwerk, keine Kunst für sich: mit dem Gedanken, der Erfindung schon war die Ausführung in dem dazu bestimmten Material so innig verwachsen und verwoben, daß wir das Werk uns anders nicht mehr denken können; so, wie es ist, konnte es eben nur in Erz werden. Nicht allein, daß die ganze Auffassung dem leichten, fügsamen Material entsprach, es suchte der Künstler schon im Modelle durch Vermeidung großer, glatter Flächen dem später für die Form so störendem Glanze vorzubeugen. Durch Ornamente und Behandlung der Falten waren dem auffallenden Lichte möglichst zahlreiche Ruhepunkte gegeben und in der Freiheit der Bewegung, der zierlichen naturalistischen Ausführung alles Beiwerkes, wie im Gegensatze zu der Zerbrechlichkeit des Steines das zähe Erz sie erlaubte, lag der Charakter des Metalles von vorneherein ausgesprochen. Es sollte aber der Erzguß nicht etwa nur ein dauerhaftes Surrogat sein für einen Gyps-Abguß, sondern, wie an den Holzarbeiten das Eisen in der Hand des Künstlers das Charakteristische der Arbeit selbst bedingte, wie an den Werken eines Michel Angelo der Künstler nicht den Modellirstrich suchen, sondern vielmehr an seinen gewaltigen Schöpfungen die Technik in der Behandlung des Steins bewundern wird, so scheute der Meister, der sein Werk in Erz verkörpern wollte, auch Feile und Meißel nicht, dem Metalle die ihm charakteristische Vollendung zu geben. Er schälte von der Oberfläche die matte, rauhe Gußhaut ab und gab dem Metalle seinen feurigen, metallenen Glanz. Er ciselirte seinen Erzguß und führte ihn so nicht allein zu höherer Vollendung, sondern arbeitete dadurch auch für die ewige Schönheit seines Werkes, da nur auf der glatten, reinen Fläche des Metalles sich das schöne Oxyd entwickelt. Ein trauriges Gefühl bemächtigt sich unser, wenn wir neben den alten Werken in dem feurigen, herrlichen Grün, die sich im Gegensatze zu dem verwitterten Steine noch dankbar für das nordische Klima zeigen, ein neues im Rohgusse aufgestelltes Kunstwerk sehen. So schwarz und leblos, wie gebrannter Thon, scheint hier das edle Material um seinen Werth, um seine schönste Eigenschaft betrogen. Zur Zeit der spätern Renaissance und unter Louis XIV. erst bildete sich jene Bearbeitung des Erzgusses, die wir heute im engeren Sinne unter dem Namen Ciselirung verstehen, zu einem selbstständigen Kunstgewerbe aus, dessen Aufgabe weniger, wie dies früher der Fall, in einer Weiterbildung und höheren Vollendung des Werkes selbst, als vielmehr in der gefälligen und malerischen Behandlung der Oberfläche des Metalles durch Mattiren, durch Riffeln und Poliren lag. Diese Art der Behandlung des Erzgusses erforderte jedoch eine langjährige Uebung, und den Ciseleuren oder Nettirern war es daher überlassen, ohne Aenderung am Modelle selbst, das fertig aus der Hand des Künstlers kam, dem Guß diejenige oberflächliche Ueberarbeitung zu geben, welche ihnen speziell für Metall geeignet schien, die Wirkung zu erhöhen, und den malerischen Reiz der Arbeit zu voller Geltung zu bringen. Ein Speisegitter in der Scuola di S. Rocco in Venedig zeigt die wunderbare Vielseitigkeit, deren durch eine solche richtig angewandte Ciselirung das Erz in seiner Erscheinung fähig ist.

Bei Beginn unseres Jahrhunderts war der Erzguß abermals in Vergessenheit gekommen. Das rege Schaffen und Streben in allen Zweigen der Kunst, das Bedürfniß eines für unser nordisches Klima besser als der Marmor sich eignenden Materials erst ließ nach den verlornen Ueberlieferungen suchen, und, unterstützt von den Fortschritten der Wissenschaft, übertrafen die Leistungen des modernen Erzgusses gar bald selbst die kühnsten Unternehmungen früherer Jahrhunderte. Und dennoch hat sich keine Erzplastik daraus entwickelt — keine solche in dem ausgesprochenen Sinne, keine von jener Feinheit und Vollendung, wie wir sie an älteren Arbeiten bewundern.

Die Schuld wird dem Gießer zugeschoben und vielseitig behauptet, die frühere Art des Formens über Wachs habe es ermöglicht, die Arbeiten im Rohguß aufzustellen, während die Ciselirung der Arbeit des Bildners den Hauch der Vollendung nehme, sie stumpf und leblos mache. — Die Ciseli-

Digitized by

rung wird damit lediglich als eine Folge des schlechteren Gusses, als ein nothwendiges Uebel angesehen, das weniger in der Natur des Materials, denn in der Mangelhaftigkeit der Arbeit begründet sei.

Das Falsche dieser Anschauung ist jedoch unter Fachleuten allgemein bekannt. Rohguß oder Ciselirung ist längst keine Frage der größeren oder geringeren Technik mehr — es ist eine Frage des Prinzips und des Preises. An sich könnte das als gleichgültig für die Sache erscheinen. Aber die Ausbeutung jener sehr verbreiteten Meinung über den heutigen Stand des Erzgusses ist für die plastische Kunst dennoch von tief eingreifender Bedeutung. Dem Gießer, der an der Nothwendigkeit einer Ueberarbeitung des Metalles festhielt, dieselbe in der Natur des Erzes begründet glaubte, wurde es dadurch unendlich erschwert, mit Werkstätten im Preise zu konkurriren, die das, was ihnen in Wahrheit nur eine bedeutende Ersparung an Arbeitskraft und Kosten ist, als einen Vorzug, als einen Fortschritt der Technik hinzustellen sich nicht scheuten. Daß solch' ungleiche Konkurrenz bei dem redlichsten Willen für die Dauer dennoch nachtheilig auf die Ciselirung wirken mußte, ist klar, und im Interesse des Gießers wie der Arbeit selbst kann es in solchem Falle nur sein, wenn ersterer seine Aufgabe lediglich als eine technische betrachtend und ganz absehend von einer entsprechenden Behandlung sich begnügen darf, das Werk des Bildners in gleicher Weise, wie das etwa in Gyps geschieht, in ein dauerhaftes Material zu übertragen. Daß hierin der Vorzug jener älteren Arbeiten jedoch nicht liegt, dürften diese selbst uns beweisen. Wie Benevenuto Cellini hierüber gedacht, erzählt er uns in seinem Leben, indem er sagt: „Jedes Erz, wenn es gegossen ist, muß mit Hammer und Grabstichel nachgearbeitet werden, wie es die wundersamen Alten gethan und auch die Neuen. Ich meine diejenigen, welche in Erz zu arbeiten verstanden". Die herrlichen Brunnen von Augsburg und München mit ihrem prachtvoll malachitartigen Grün, sie sind gefeilt und zum Theil sogar blank geschliffen. Wurde dagegen Peter Vischer's St. Sebaldus-Grab zum Theil in Rohguß aufgestellt, so möchte die Thatsache, daß Peter Vischer diese Arbeit nach dem Gewicht bezahlt bekommen und, um seine Rechnung zu finden, gezwungen war, die Figürchen fast massiv zu gießen, dafür sprechen, daß es sich hierbei schon damals mehr um eine mögliche Ersparung als um ein Prinzip in der Behandlung des Erzgusses gehandelt.

Nicht Unkenntniß jener früheren Verfahrungsarten war es daher, die zu der heute geübten Technik führte; die Wachsformerei wurde im Gegentheil geübt, als die Kunst, Statuen in Erz zu gießen, in Deutschland wieder Eingang fand; so einfach und trefflich aber die Methode ist, konnte sie dennoch den veränderten Bedürfnissen unserer Zeit nicht mehr genügen. Durfte Ghiberti sein Leben ausfüllen mit der Arbeit seiner Thüren, so galt es jetzt, nicht allein gut, sondern auch schnell und billig zu arbeiten. Die Arbeitstheilung war selbst bis in die Kunst eingedrungen. Der Bildner fand nicht die Zeit, lange Jahre auf die Uebung der Technik des Erzgusses zu verwenden. Die Erfordernisse eines großen geschäftlichen Betriebes verlangten Erfahrungen und Einrichtungen, wie der Künstler für einige wenige Arbeiten sie sich nicht schaffen konnte. Es wurde dadurch, was früher in einer Hand vereinigt lag, getheilt und die Gießerei und Ciselirung zu einem selbstständigen, mehr technischen Zweige der Kunst umgeschaffen. Betrachtete der Bildner früher seine Arbeit erst in Erz für vollendet, und bildete das Repariren des für die Form ausgeführten Wachsmodelles und das Ausführen im Gusse selbst eine unausgesetzte Kette seiner Thätigkeit, so war es jetzt Aufgabe des Gießers, ohne Zuthat und Aenderung das schon im Modell vollendete Werk in Erz zu übertragen. Es führte dieß zu der fast allgemein gewordenen Stückformerei. Dieselbe erfordert bedeutend größere technische Gewandtheit, als die frühere Methode; sie erspart jedoch dafür dem Gießer die Nothwendigkeit einer nochmaligen Ueberarbeitung des Wachsausgusses, also des Modelles selbst; die früher dem Zufall überlassene Form konnte nun bis zum Augenblick des Gießens gesehen, und etwa sich zeigenden Fehlern abgeholfen werden. Bei verminderten Kosten war damit die Sicherheit des Gelingens eine bedeutend größere, und unveränderte Wiedergabe des Modelles erst ganz zur Möglichkeit geworden.

Der Verfolg jener Technik, wie sie in den Werken der Antike und der Renaissance uns entgegen tritt, zeigt klar, wie beide Male durch den anfänglich niedern Stand der Technik des Gießers der Künstler gezwungen war, den Eigenschaften des Materials Rechnung zu tragen, sein Werk mit den Bedingungen der Ausführung in Einklang zu setzen.

Kunst und Technik waren zusammen groß geworden und hatten sich dadurch organisch zu einem bestimmten, das innere Wesen auch nach außen hin klar aussprechenden Zweige der Kunst entwickelt. Anders war es, als in diesem Jahrhundert der Erzguß zu neuer Blüthe kam. Thorwaldsen und Canova und mit ihnen die ganze Schule der neuen Plastiker hatten an den bewunderten Marmorwerken der Antike sich gebildet; es war eine fertige, in der Ausführung wesentlich für Marmor berechnete Kunst, welcher diesmal der Gießer sich wohl oder übel fügen mußte. Mit Mißtrauen von allem Anfange aufgenommen, glaubte man dem Gusse auch jede Eigenart und künstlerische Bedeutung absprechen zu dürfen. Ließ sich ja doch das geduldige Material in jede Form zwingen; wozu da noch besondere Rücksichtnahme?

War in Thon oder Gyps die Arbeit fertig, so mußte sie, wenn anders der Guß rein und scharf, es nothwendig auch im Metalle sein. So urtheilte man. Und soll der Erzguß nichts Anderes bieten, als einen Ersatz etwa für ein gebranntes Thonmodell, — dann allerdings entspricht der bronzirte Rohguß auch vollkommen der Bedingung; er gibt in derselben Wirkung wie im Modelle alle Einzelheiten des letzteren wieder. Anders ist es, wenn das Erz als solches erscheinen, seinen metallischen Glanz und damit seine Fähigkeit, an der Luft zu oxydiren, erhalten soll. Es wird der Künstler darauf schon im Modelle Rücksicht nehmen müssen. Was fertig schien in Thon oder Gyps, die ganze Behandlung, die nothwendig war, dem todten Materiale Leben und malerische Wirkung zu geben, wird oft im Metalle den Eindruck des Unfertigen, Skizzenhaften machen. Unebenheiten, die im Modelle fast verschwanden, sie wirken erst störend in dem bei'm Metall schärfer sich begränzenden Licht und Schatten; die Schattirungen mit Kratzeisen und Modellirholz, sie werden unverständlich und auf den Flächen, die im Modell bestimmt und klar erschienen, machen falsche Lichter die Formen unklar und verschwommen. Bei gewissenhaftester Beachtung der Formen wird in solchem Falle der Künstler dennoch gerade das in der vollendeten Arbeit oft vermissen, was fast unbewußt dem Modelle die bestimmte Wirkung gab. Mag es bequem sein, für Alles, was in der fertigen Arbeit nicht gefällt, die Feile des Ciseleurs verantwortlich zu machen, so scheint mir doch in solch' einseitigem Tadel ein gänzliches Verkennen der wirklichen Verhältnisse zu liegen. Ist durch die gegen früher so sehr veränderten Verhältnisse, wie in jedem andern Zweige der Kunst-Industrie, so auch für den Erzguß ein Zurückgehen auf die Entstehungsweise jener Arbeiten, die uns heute als Vorbilder gelten, nicht mehr möglich, so scheint mir andererseits der richtige Weg zur Beseitigung der manchen heutigen Bronzen noch anhängenden Uebelstände nicht in Umgehung der Ciselirung, in der Vermeidung Alles dessen zu liegen, was das Metall erst zum Metalle macht. Als eine Sache jener kunstindustriellen Aufgaben, wie sie unsere Zeit sich gestellt, erscheint es mir vielmehr, die Ciselirung zu heben, bei dem Metallarbeiter derjenigen technischen Fertigkeit, wie die Werkstätte allein sie geben kann, das künstlerische Verständniß beizugesellen, das unumgänglich nöthig ist, soll derselbe in den Geist des vom Künstler für Metallguß bestimmten Werkes einzugehen, zwischen dem zu viel und zu wenig jener nothwendigen Ueberarbeitung zu wählen wissen.

Ebenso aber scheint es mir nothwendig, daß auch der junge Bildner ein eingehendes Verständniß desjenigen Materials gewinne, das denn doch mehr als jedes andere unsern Naturverhältnissen entspricht; daß er sich vertraut mache mit den Nachtheilen wie mit den Vorzügen desselben, daß er erstere vermeiden und letztere ausnützen lerne. Mit andern Worten, daß er lerne, schon im Modell ein Erzwerk zu schaffen. Dann wird auch die Ciselirung die verdiente Würdigung und eine gerechtere Beurtheilung finden, die Erzplastik aber wieder zu dem werden, als was sie sich uns in den bewunderten Vorbildern zeigt: ein nicht blos äußerlich, sondern seinem ganzen Wesen nach eigengearteter, charakteristischer Zweig der Kunst. M.

Digitized by Google

Van der Kellen's holländiſch-flämiſcher Peintre-Graveur*).

Lange bevor die junge Wiſſenſchaft, welche wir Kunſtgeſchichte nennen, ſich ihre Ziele und Grenzen abgeſteckt hatte, war ein, ſeitdem mehr brach liegendes Feld derſelben, die Kupferſtichkunde bereits emſig bebaut, und dieſe vorläufige Kultivirung des Zweiges an einem noch unentdeckten Stamme hat manche Analogie mit der vorzeitigen Entwickelung der Numismatik und mit deren Verhältniß zur klaſſiſchen Archäologie. Allerdings waren es zumeiſt bloße Sammler, welche ſich zuerſt um die Zuſammenſtellung und Beſchreibung der Kupferſtichwerke verdient gemacht haben. Nicht Forſchungstrieb, ſondern die Freude am Kunſtgenuß und Beſitz gaben den erſten Anſtoß, und was dabei herauskam, verdiente ſicherlich nicht den Namen einer Wiſſenſchaft, ſo wenig als etwa die deſcriptive Naturgeſchichte früherer Zeiten. Immer aber befanden ſich unter dieſen raſtloſen Suchern und Sammlern auch Männer von hoher Begabung und umfaſſendem Wiſſen — an ihrer Spitze der feine Kenner Jean-Pierre Mariette, 1694—1774, deſſen Namenszug noch heute die beſte Beglaubigung zahlloſer alter Kunſtblätter iſt. Auf ſeinen Schultern zumeiſt ſteht der Wiener Adam Bartſch. An dem Beiſpiele, wie an dem ſchriftlichen Nachlaſſe Mariette's hat er ſich vor allem gebildet. Sein Peintre-graveur war der erſte und einzige Verſuch, den ganzen unabſehbaren Vorrath von Kupferſtichen, Holzſchnitten und Radirungen, den die verfloſſenen Jahrhunderte uns überliefert haben, in einem großen Geſammtwerke beſchreibend zu umfaſſen. Der Kühnheit dieſes Planes entſprach die unverwüſtliche Arbeitsluſt des Autors. Er hat in den einundzwanzig Bänden ſeines Hauptwerkes geleiſtet, was nur Menſchen möglich war. Wie weit aber blieb daſſelbe doch von einer auch nur annähernden Erſchöpfung des Materials entfernt! Zählte doch ſchon Rudolph Weigel zu den 400 von Bartſch beſchriebenen Meiſtern noch weitere 600 deutſche, 480 niederländiſche, 120 italieniſche, ſpaniſche und portugieſiſche, 345 franzöſiſche, 110 engliſche Stecher und Radirer ohne Einbeziehung der unbekannten Monogrammiſten, der Holzſchneider, der Schabkünſtler u. A.; und wer weiß, wie viel dieſer Summe von 2000 vervielfältigenden Künſtlern noch zur Vollſtändigkeit fehlt! Dazu kommt noch die andere Frage nach der Erſchöpfung der Werke der einzelnen Meiſter und endlich die genaue Beſtimmung der Plattenzuſtände, Druckverſchiedenheiten oder Ausgaben.

So hoch wir alſo auch das Verdienſt eines Bartſch anſchlagen mögen, er hat ſeinen Nachfolgern noch genug zu thun übrig gelaſſen. Denn wir mögen über den wiſſenſchaftlichen Werth der beſchreibenden Kupferſtichkunde — vielleicht der zahlreichſten Partie unſerer Kunſtliteratur — denken, wie wir wollen, eine Konſtatirung des vorhandenen Denkmälervorrathes iſt doch vor allem nöthig, bevor man bei der weiteren Verarbeitung deſſelben zu den möglichſt richtigen Geſichtspunkten gelangen will. Bartſch's Werk hat denn auch, bald nach dieſer, bald nach jener Richtung Fortſetzung und Ergänzung gefunden; am wenigſten freilich auf dem Gebiete der deutſchen Kunſt, obwohl gerade hier die Geſchichte von Formſchnitt und Kupferſtich den eigentlichen Glanzpunkt bildet. Wie könnte es auch anders ſein! Die Deutſchen ſind ja heute noch vielleicht das einzige Volk der Welt, das die Anfänge und die Vergangenheit ſeiner eigenen Kunſt verachtet. Erſt vor Kurzem erlebten wir noch die Schmach, daß die unſchätzbare T. O. Weigel'ſche Sammlung mit den erſten Denkmälern deutſcher

*) Le Peintre-graveur hollandais et flamand ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres de l'école hollandaise et flamande. Ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de A. Bartsch par J. Ph. Van der Kellen. Avec des fac-similés. Utrecht, Kemink et fils; Leipsic, T. O. Weigel; Paris, Jules Renouard. 1866—1871. Livr. 1—5 in folio.

Druckkunst verzettelt und in die Fremde verschleppt wurde, trotz Milliarden und überschüssigen Museumsdotationen, die man lieber hastig auf den ewig heiteren Kunstmarkt Welschlands trägt!

Zunächst empfanden die Franzosen die Lücke, welche Bartsch's Peintre-graveur für ihre nationale Kunst offen gelassen hatte. Robert-Dumesnil trat dafür ein mit seinem vortrefflichen „französischen Peintre-graveur" in zehn Bänden 1855—1868, dazu zwei Bände Fortsetzung von Baudicour und ein Supplementband von Duplessis. Sodann lieferte Rudolph Weigel 1843 eine sehr schätzbare Zuthat zu den von Bartsch beschriebenen niederländischen Meistern. Nicht unwesentlich erweiterte ferner Passavant unsere Kenntnisse von den Kupferstichen und Holzschnitten des 15. und 16. Jahrhunderts in seinem, sechs Bände umfassenden Peintre-graveur 1860—1864, an den sich endlich das Werk des leider zu früh verstorbenen A. Andresen, Band I—III, 1864—1866, anschloß.

Selbstverständlich genügten aber auch diese so verdienstlichen Arbeiten nicht, die Grenzen des Wissenswerthen und Erreichbaren auszufüllen. Einen neuen und glänzenden Beweis dafür liefert das seit mehreren Jahren im Erscheinen begriffene Werk Van der Kellen's über niederländische Malerradirer. Bartsch hat deren in den ersten fünf Bänden seines Hauptwerkes 82 behandelt; dazu kamen manche andere noch in den folgenden Bänden. Dem Werke Rembrandt's hatte er bereits 1797 ein eigenes Buch gewidmet, das seitdem in den Katalogen von Wilson 1836 und Charles Blanc 1859 würdige Nachfolger gefunden hat. Auch einzelnen Stechern, wie Cornel Vischer und Suyderhoef, sind Monographien gewidmet. Nun kommt ein gründlicher Forscher, wie J. Ph. Van der Kellen und thut einen neuen Griff in das volle heimathliche Kunstleben des 17. Jahrhunderts, das so unerschöpflich zu sein scheint, als ob das kleine Land damals bloß von einer Nation von Malern bewohnt worden wäre. Von Meistern, die wir kaum den Namen nach kennen, die in den wenigsten Sammlungen einigermaßen vertreten sind und über deren Werke öfter eine heillose Verwirrung in der Literatur herrscht, giebt uns Van der Kellen nebst schätzbaren biographischen Nachrichten, sorgfältig gearbeitete Beschreibungen. Klugerweise hat er sich dabei bloß auf die eigene Anschauung verlassen. Um so erstaunlicher ist die Fülle des Neuen, das er beibringen kann. Wenn sich trotzdem an anderen Orten noch ein und das andere Blatt nachtragen läßt, so ist dieß eben nur ein Zeugniß für die Schwierigkeiten, welche der unermüdliche Sammeleifer des Verfassers zu überwinden hatte. Auf eine ästhetische Würdigung des Materials läßt sich Van der Kellen nicht ein. Dafür bieten getreue Facsimiles je eines Blattes einen willkommenen Ersatz zur Beurtheilung der einzelnen Meister. Dieselben stammen von der Hand der Herren Boland und Molenaar und sind durch das Wort Copie an einer nicht leicht zu entbehrenden Stelle des Stichfeldes als solche gekennzeichnet; eine Vorsichtsmaßregel, welche bei allen genauen Reproduktionen alter Kunstblätter, insbesondere auch bei Anwendung des Baldus'schen Verfahrens nachgeahmt zu werden verdiente, um nicht der alles ausbeutenden Fälschung Vorschub zu leisten.

Van der Kellen's Peintre-graveur beginnt mit dem Werke des C. de Moor und dieses wieder mit dem liebenswürdigen, witzsprühenden Bildnisse des Landschafters Van Goyen, das zugleich in einer trefflichen Nachbildung beiliegt. Darauf folgt J. Lagoor mit sechs Blättern, ein höchst seltener Meister, von dem wir bloß wissen, daß er 1649 „Binder" der St. Lucas-Gilde in Harlem war, dessen Gemälde aber sämmtlich unter anderen Namen zu gehen scheinen. C. A. Begeyn, der Nebenbuhler Berghem's erscheint gleichfalls mit sechs Blättern. Das Werk des Wilhelm van Mieris bleibt auf das eine Blatt von 1694 beschränkt und die „Muse Erato" von F. van Mieris wird ihm mit Recht abgesprochen. J. Ruischer ist der Name eines Künstlers, den wir bloß durch die Aufschrift einer Landschaft von 1649 kennen. Die hier auch kopirte Radirung ist zwar etwas schwer im Ton, aber doch sehr originell behandelt. Ein mir vorliegender Abdruck hat die Höhe 0,163 auf 0,245 der Breite. Van der Kellen beschreibt und kopirt somit bloß den zweiten Zustand, d. h. den Druck von der verschnittenen Platte. Die von R. Weigel angenommene Identität des J. Ruischer mit dem Maler, der sich J. Rauscher nennt, wird sich kaum nachweisen lassen, und die Kunstgeschichte bleibt somit vorläufig auf die einzige Nennung jenes Namens angewiesen. Dem folgen die Werke von J. Toornvliet, Gabriel Van der Leeuw, der sich G. Leone nennt, aber nicht aus Parma, sondern aus Dordrecht stammt; von R. De Helt Stockade und von

Peter Van der Hult, beſtehend bloß in ſeinem Selbſtporträt. Von Franz Wouters, dem Schüler des Rubens, giebt es vier Landſchaften und von Th. Rombouts „Die heilige Familie“ und „Die Kartenſpieler“. Cornel de Man aus Delft iſt durch vier Bildniſſe vertreten, davon die drei erſten von der größten Seltenheit ſind. Karel Slabbaert, auch als Maler ſelten, hat bloß zwei Porträte radirt. Auch Aert van Waes wird als Maler wenig genannt, vornehmlich aber deshalb, weil ſeine Bilder im Handel oft unter dem Namen ſeines Meiſters Teniers gehen. In ſeinen zehn Radirungen, die ſich bloß auf die Darſtellung einzelner Charakterfiguren beſchränken, erſcheint er als ein ziemlich derber Patron. Von Claes Corneliſſe Moeyart, einem Meiſter, der den Einfluß Elzheimer's auf die holländiſche Kunſt vermitteln half und der heute faſt nur als der Lehrer von Berchem, Van der Does, J. B. Weeninx u. A. anerkannt iſt, fand der Verfaſſer in Utrecht ein Werk von fünfundzwanzig Blättern beiſammen. An Elzheimer erinnern auch die ſtimmungsvollen Landſchaften des Ignatius Van der Stock, den Van der Kellen für einen Schüler des Fouquières zu halten geneigt iſt. Er war der Lehrmeiſter des A. F. Boudewyns, und es iſt auffallend, daß ſich bisher kein Gemälde von ſeiner Hand gefunden hat.

Das Werk des erſten flämiſchen Seemalers, Bonaventura Peeters beſteht aus neun Radirungen. C. Hoeckgeeſt's „Inneres einer gothiſchen Kirche“ kennt der Autor in fünf Plattenzuſtänden, von denen der erſte nach dem vielleicht einzigen vorhandenen Exemplare unter den Beilagen uns zu Danke reproducirt iſt. Hans Bol, geboren zu Mecheln 1534, geſtorben zu Amſterdam 1593, werden hier ſechsundzwanzig Radirungen zugeſchrieben, mehr als irgend anderwärts von ihm aufgeführt ſind. Gleichwohl möchte ich nicht entſcheiden, ob alle zweifelhaften Blätter, wie z. B. „Die große Hirſchjagd“ k) ihm mit Recht abgeſprochen werden dürfen. Die empfindlichſte Lücke aber können wir nicht unausgefüllt laſſen; ſie betrifft wohl das Hauptwerk, welches Hans Bol mit der Nadel ausgeführt hat. Nr. 14. Die Auferweckung des Lazarus iſt nämlich kein ſelbſtändiges, ſondern das dritte Blatt einer Folge von vier. Es trägt daher auch in der Mitte des Stichfeldes unten die Ziffer 3, die vielleicht in dem Münchener Exemplar, das Van der Kellen ſah, weggeſchnitten iſt ſammt der Schrift, welche den unteren, 22 Millim. breiten Rand ausfüllt und lautet: „Jesvs voce magna clamavit etc. — Joan. Cap. XI“. In ſeiner Vollſtändigkeit hat das Blatt 315 Millim. Breite auf 227 Millim. Höhe. Dazu gehören:

1) Die Berufung Jeſu an das Krankenbett des Lazarus, das man im Hintergrunde in einer Halle rechts erblickt. Aus dieſer trägt man aber auch bereits den verhüllten Leichnam über eine Brücke nach links, wo die Beſtattung zugleich dargeſtellt iſt. Im Vordergrunde links drei Jünger und weiter gegen die Mitte Chriſtus, der mit dem Boten ſpricht. Unten im Rande die Schrift in Majuskel: Lazarvs infirmabatvr etc. — Cap. XI.

2) Die Ankunft Chriſti vor dem Hauſe des Lazarus: er kommt von der Linken; Martha läuft ihm entgegen. Auf einem Steine links von der Mitte unten die Ziffer 2, im Rande die Schrift: Martha vt avdivit etc.

4) Das Gaſtmahl in Bethanien, wo das Haus des Lazarus, im Gegenſinne zu den Darſtellungen der beiden erſten Blätter, links erſcheint. Darunter die Schrift: In Bethania coenam fecervnt etc. — Joan. Cap. XII. Schließlich rechts unten im Rande die Ziffer 4.

Bei dieſer Gelegenheit können wir doch auch das Bedauern über die planloſe Anordnung der Meiſter in Van der Kellen's Peintre-Graveur nicht ganz unterdrücken. Hans Bol ſteht mitten unter den Meiſtern des 17. Jahrhunderts. Eine Anreihung, wenn ſchon nicht nach Schulen, ſo doch einigermaßen nach der Zeitfolge würde das Nachſchlagen ſehr erleichtert haben.

Das Werk des Albert Cuyp bleibt auf die bisher bekannte Folge von Kühen beſchränkt; doch rechnet Van der Kellen zu den ſechs Blättern derſelben noch jene beiden Stücke gleichen Formates, welche zwar in den Katalogen verſchiedener berühmter Sammlungen erwähnt, immer aber nur in zwei Exemplaren nachweisbar ſind. Von dem trefflichen Seemaler Jan van Cappelle ſind zwei Radirungen bekannt und dieſe nur in drei bis vier Exemplaren. Zahlreicher ſind die originellen Nadelarbeiten von Willem Buytewech; nur ſcheinen bei der Beſchreibung von Nr. 9 „Der Kanonier und die Marketenderin“ die Seiten verwechſelt zu ſein und wäre ſowohl in der erſten, als auch in der zweiten Zeile „droite“ ſtatt „gauche“ zu leſen.

Cornel van Beerenſteyn werden acht Radirungen zuerkannt und die Zahl der eben ſo ſeltenen als eigenthümlichen Blätter des Landſchafters Jan van Broſterhuiſen iſt auf ſechzehn angewachſen. Und vollends Peter Feddes van Harlingen, geb. 1586, entpuppt ſich als ein ſehr fruchtbarer Meiſter; freilich ſind ſeine Arbeiten nach Werth und Technik ſehr verſchieden, zuweilen bloß ganz leichte, trockene Skizzen. Van der Kellen beſchreibt 117 Radirungen von ihm, zu denen wir noch folgende zwei nachtragen können:

118. Der Genius des Todes mit der Sanduhr und einem Todtenkopf, auf den er ſich liegend mit dem rechten Arme ſtützt. Im Hintergrunde vier Baumſtämme. Ganz leicht geätzt mit der Schrift unten: Harlingensis inven. et. fecit Anno 1611. Höhe 80 Millim., Breite 128 Millim.

119. Zwei geflügelte Genien, ein Fruchtgehänge emporhaltend, auf welchem eine Art Pfau ſitzt. Sie blicken, der eine ſitzend, der andere knieend, lächelnd heraus. Gleiche Behandlung. Unten links das Monogramm H und 1612. Höhe 93 Millim., Breite 151 Millim.

Hierauf folgt das Werk des Dirk Maas, geb. 1656, und das von Gottfried Maes dem Jüngeren, geſtorben 1700. Aus letzterem wird die „Marter der drei Heiligen" mit Recht ausgeſchieden, da das Blatt bloß nach Maes und zwar von Baſan geſtochen iſt. Jo. H. Frank, der Meiſter der einzigen Radirung: „Der verlorene Sohn beim Gelage" wird von den vielen anderen Künſtlern des Namens unterſchieden, ohne ſich aber genauer beſtimmen zu laſſen. Die zwei äußerſt ſeltenen Radirungen von Karl de Hooch ſind ein werthvoller Beitrag zu dem gar Wenigen, was wir von dieſem Maler wiſſen. Adriaan van Stalbent mit ſeinen ſechs großen Blättern bildet den Schluß der fünften Lieferung, der letzten, welche bisher erſchienen iſt.

Alle Freunde niederländiſcher Kunſt — und deren giebt es wahrlich genug — haben Urſache, ſich dieſes Unternehmens zu freuen und ſeiner Fortſetzung mit Spannung entgegen zu ſehen. Möge ſich der kenntnißreiche Verfaſſer durch die Schwierigkeiten der Aufgabe, die er ſich geſtellt hat, nicht abſchrecken laſſen! Leichter als jeder andere wird er ſie überwinden, insbeſondere wenn das Feld ſeiner Beobachtung durch weitere Reiſen an Ausdehnung gewinnt. Der Verlagshandlung Kemink und Sohn zu Utrecht gebührt alle Anerkennung für die reiche, faſt luxuriöſe Ausſtattung des Werkes. Uns aber ſoll es eine angenehme Pflicht ſein, dem noch zu erwartenden Inhalte des neuen holländiſch-flämiſchen Peintre-graveur mit derſelben Aufmerkſamkeit zu folgen wie bisher.

M. Thauſing.

Digitized by Google

DIE
WELT-AUSSTELLUNG
IN
WIEN
1873

Wiener Weltausstellung.

Die Eröffnungsfeier.

Bei unfreundlichem Wetter, aber deßhalb nicht mit geringerem Glanz wurde die Wiener Weltausstellung am 1. Mai 12 Uhr Mittags feierlich eröffnet. Eine wahre Völkerwanderung bewegte sich schon seit dem Morgengrauen durch alle zum Ausstellungsplatze führenden Straßen und Gäßchen dem Prater zu. Um 9 Uhr staute sich der ununterbrochene Wagenzug bereits eine Stunde weit von seinem Ziel, am Kärntnerring. Und manchen der für einen halben Vormittag zum unfreiwilligen Stillstande verurtheilten Insassen der stolzen Karossen sah man trotz Regen und Wind den Wagen verlassen, um nur das ersehnte Ziel, die Rotunde des Industriepalastes, noch rechtzeitig zu erreichen.

Tausende füllten den ungeheuren Raum, — oder vielmehr sie füllten ihn immer noch nicht, so riesig ist seine Ausdehnung — als pünktlich zur gegebenen Stunde das Zeichen die Ankunft des Herrschers verkündete. Unter den Klängen der Volkshymne, welche die vereinigten Gesangvereine Wien's anstimmten, und von brausendem Jubelrufe begrüßt, betrat der Kaiser, die Kronprinzessin des deutschen Reiches am Arm, an der Spitze des von dem Generaldirektor, Baron Schwarz-Senborn geführten Zuges, die prachtvoll geschmückte Eingangshalle. Ihm folgten der Kronprinz des deutschen Reiches mit der Kaiserin, dann der Prinz von Wales, der Kronprinz von Dänemark, der Graf von Flandern, der Kronprinz Rudolph mit dem Prinzen Friedrich Wilhelm, die sämmtlichen Erzherzöge und Erzherzoginnen, sowie die übrigen hohen Herren und Damen, dann der Minister, die Generalität und eine unübersehbare Suite anderer Würdenträger. Nachdem der Hof auf der dem Eingange gegenüber befindlichen, mit Blumen reich verzierten Estrade angelangt war, begrüßte der Erzherzog Karl Ludwig, als Protektor der Ausstellung, unter Ueberreichung einer die Geschichte des Ausstellungsunternehmens schildernden Denkschrift, den Kaiser mit folgender Ansprache:

„In festlicher Stimmung begrüße ich Eure Majestät in diesen dem friedlichen Fortschritte geweihten Räumen. Die allerhöchste Theilnahme Eurer Majestät gibt einem Werke den Abschluß, das den Blick der Welt auf Oesterreich lenkt und unserm Vaterlande die Anerkennung hervorragender Theilnahme an der Förderung von Menschenwohl durch Unterricht und Arbeit sichert. Nicht uns, die das Vertrauen Eurer Majestät zunächst zur Durchführung Allerhöchst ihres Entschlusses berufen hat, ziemt es, Richter des eigenen Vollbringens zu sein. Aber es sei uns gestattet, auf die Elemente hinzuweisen, welche das Werk geschaffen haben: auf die erhabene Initiative Eurer Majestät, auf das zielbewußte und opferwillige Zusammenwirken eigener und fremder Volkskraft, auf die sittliche und staatliche Macht der Arbeit und der Kultur. Diese Elemente sind es, die der Schöpfung Eurer Majestät heute ihren innern Werth verleihen und Ehren und Andenken derselben vererben werden auf die nachlebenden Geschlechter.

Geruhen Eure Majestät den Ausstellungs-Katalog und die Denkschrift über die historische Entwicklung der Ausstellung huldvollst entgegenzunehmen und die Weltausstellung des Jahres 1873 für eröffnet zu erklären".

Der Kaiser erwiederte hierauf mit weithin vernehmbarer Stimme:

„Mit lebhafter Befriedigung sehe Ich die Vollendung eines Unternehmens, dessen Wichtigkeit und Bedeutung Ich in vollstem Maße würdige. Mein Vertrauen in den Patriotismus und die Leistungsfähigkeit Meiner Völker, in die Sympathien und die Unterstützung der uns befreundeten Nationen hat die Entwicklung des großen Werkes begleitet. Mein kaiserliches Wohlwollen und Meine dankbare Anerkennung sind seinem Abschlusse gewidmet. Ich erkläre die Weltausstellung des Jahres 1873 für eröffnet."

Gesetzgebung. Verfassung und Gesetze Israel's durch Moses. Gesetzgebung und Verfassung Israel's durch Moses. Gesetzgebung und Verfassung Israel's durch Moses. Gesetzgebung und Verfassung Israel's durch Moses. Gesetzgebung und Verfassung Israel's durch Moses. Gesetzgebung und Verfassung Israel's durch Moses. Gesetzgebung und Verfassung Israel's durch Moses. Gesetzgebung und Verfassung Israel's durch Moses.

Israel's Gesetzgebung durch Moses.

Moses, Gesetzgeber und Führer
HEBRÄISCHES
Volk.

Moïse, Législateur et Chef
du Peuple
HÉBREU.

Moses, Lawgiver and Leader
of the
HEBREW
People.

Mosè, Legislatore e Capo
del Popolo
EBREO.

Moses, Gesetzgeber und Führer des Hebräischen Volkes.

Moïse, Législateur et Chef du Peuple Hébreu.

Moses, Lawgiver and Leader of the Hebrew People.

Mosè, Legislatore e Capo del Popolo Ebreo.

Und in der That, wie man sie so brüderlich nebeneinander stehen sah, die Beherrscher und Thronerben der mächtigsten Reiche unseres Welttheils, unter Blumenflor und umgeben von den Schöpfern und Arbeitern an diesem völkerverbindenden, menschenfreundlichen Riesenwerke, da konnte wohl Niemand sich der erhebenden Zuversicht erwehren, daß es eine mächtige Bürgschaft des Friedens sei, was wir in dieser Stunde erlebten. Wir hegen keinen innigeren Wunsch, als daß uns die Erinnerung an das großartige Schauspiel in dieser seiner Bedeutung stets heiter und ungetrübt vor der Seele stehen möge.

*

Der Ausstellungsplatz.

Die fünfte Weltausstellung ist also eine Thatsache; der vor zwei Jahren festgesetzte Termin ist pünktlich eingehalten worden. Freilich mußten die Gunst der Natur und der menschlichen Mächte sich in ganz ungewöhnlicher Weise verbünden, der Winter mußte ausbleiben, und die Staatsrechenmeister mußten das Motto: „Das Geld ist nur Chimäre" acceptiren, damit die Ausstellung nominell am 1. Mai eröffnet werden konnte; freilich scheinen diejenigen Recht zu behalten, welche behaupteten, sechs, noch dazu von furchtbaren Kriegen und Umwälzungen erfüllte Jahre seien eine viel zu kurze Frist, um schon wieder die Völker aufzurufen, ihre Kräfte zu messen; freilich sind für Stadt und Land die Lasten und Opfer so real wie die verheißenen segensreichen Folgen fraglich; aber — die Ausstellung ist eine Thatsache, und dem Leiter des großen Werkes dürfte man es nicht verübeln, falls er an den Schutz eines besonderen Sterns glauben sollte.

Wir können es billig dem guten Glauben und dem Geschmack jedes Einzelnen überlassen, ob er diese allgemeinen Ausstellungen die neuen olympischen Spiele oder wie sonst nennen und als solche preisen will, während wir uns auf den Weg begeben, um zunächst Ort und Stelle in Augenschein zu nehmen. So gelegen war noch kein Ausstellungsplatz. Einen so großen Reiz die weiten baumumsäumten Rasenflächen des Hydepark ausübten, aus denen das ungeheure Glashaus Paxton's wie ein Märchenschloß emporstieg, es mangelten doch die unmittelbare Nähe des großen Stroms und der Abschluß des Gesichtskreises durch das Gebirge.

Der altberühmte Prater, der mit frischem Grün und Blüthenpracht die improvisirte Ausstellungsstadt rings umfängt, ist Zeuge so manches großen Festes und Schauplatz so manches ernsten Ereignisses gewesen, seitdem im Jahre 1766 der „Schätzer der Menschen" Jedermann den Park öffnete, welchen zweihundert Jahre zuvor Maximilian II. „für seine Jagdlust" angekauft hatte, und dessen Besuch unter Carl VI. und Maria Theresia nur der in „Kutschen" fahrenden günstiger situirten Minorität gestattet gewesen war. Vom Prater her rückte 1809 Massena und 1848 Windischgrätz gegen Wien vor; 1814 wurde dort unter Theilnahme vieler hohen Gäste ein Volks- und Soldatenfest zum Gedächtniß der Schlacht bei Leipzig begangen, der 29. April 1854 sah den noch kaum belaubten Wald viele Tausende glühender Blüthen tragen als Huldigung für die junge Kaiserin, in den ersten Jahren nach 1860 feierte man eben dort am 18. August, dem Geburtstage des Kaisers, die Verfassung, 1866 lagerten die sächsischen Truppen im Prater, 1868 bezogen ihn die deutschen Schützen. Immer waren die Spuren der Anwesenheit geladener oder ungeladener Gäste schnell wieder verwischt. Diesmal jedoch soll es anders sein. Nicht genug, daß die Axt unter den Bäumen tüchtig hat aufräumen müssen, um Platz zu schaffen für die zahllosen großen und kleinen Ausstellungsgebäude, und im Eifer hier und da mehr gethan hat, als sie eben mußte: der Prater in seinen besuchtesten Theilen hat eine Umwandlung erlebt. Man fand ihn zu

Digitized by Google

Schloss
Kavalierhaus
Kavalierhaus
Kavalierhaus

wild, zu ungebunden, zu struppig für unsere Zeit und für ein „Fest der Kultur". Lineal und Richtscheit, Axt und Walze waren seit Jahr und Tag bemüht, die originellen Linien und Furchen gradezurichten und zu ebnen, den üppigen Haarwuchs salonmäßig zu kürzen und zu ordnen. Vornehmlich mußte der „Wurstelprater" sich dem Fortschritte anbequemen, demselben Fortschritte, welcher überall die alten bescheidenen Volkstheater in glänzende Tempel der Muse Offenbach's verwandelt hat. Es ist wahr, die Holzhäuser, in welchen Bier geschänkt, das Ringelspiel gedreht oder Riesen und Mißgeburten gezeigt wurden, hatten wenig mehr von der „Nettigkeit", die eine vor vierzig Jahren erschienene Beschreibung Wiens ihnen nachrühmt, während eben diese Eigenschaft den meisten ihrer Nachkommen von heute nicht mehr bestritten werden kann. Aber wird die Zierlichkeit und die bunte Tünche dieser „Schweizerhäuser" sich besser und länger gegen den natürlichen Verfall behaupten als dies die schlichte Erscheinung der einstigen „Praterhütten" vermochte? Heruntergekommene Eleganz ist sicherlich kein erfreulicherer Anblick als anspruchslose Einfachheit. Und dem Wesen nach hat man die entschieden originellen Praterwirthschaften nur in gewöhnliche Vorstadtkneipen umgeschaffen. Statt der Burschen in Leinwandjacken oder Hemdärmeln bedienen uns die allbekannten Kellnergestalten in schäbigem Frack, herabgetretenen Schuhen und mit Servietten, welche zu allem erdenklichen, leider auch zum Teller- und Gläserputzen verwendet werden. Vorüber ist die Zeit, da man selbst den Krug vollzapfen ließ und auf einen schattigen Rasenplatz mitnahm, denn der Rasen darf nicht mehr betreten werden; die Kinder, welchen sonst weite grüne Strecken zum Spielen überlassen waren, drängen sich zwischen den Tischen herum, an welchen die Alten zechen; der ungarische Soldat darf nicht mehr nach den Klängen der Zigeunerfidel die slowakische Magd im Tanze schwingen, denn das würde sich nicht schicken; die weltbekannten Salamimänner, welche mit ihrer wälschen Beweglichkeit und Geschwätzigkeit von Gruppe zu Gruppe eilten, ihre durstreizenden Leckerbissen auf Papierblättern servirend, schleichen verschüchtert umher, und seitdem der Wurstelprater um seine Volksthümlichkeit gekommen ist, heißt er Volksprater.

Eher verschmerzen läßt sich die Modernisirung jener Partien, welche die Umgebung der sogenannten Nobelallee bilden. Wären die künstlichen Hügel und Wasserfälle, der gewalzte Rasen und die winzigen Büsche hier wie an hundert anderen Orten aus einer Sandsteppe hervorgezaubert worden, so würde man den Anlagen sogar alle Anerkennung zollen; aber wo die Natur so viel mehr und besseres gegeben hat, wo ein welliger üppig bewachsener Boden allen Reiz der Augegend entfaltet und durch jede Lichtung wirkliche blaue Berge — die zum Glück nicht abgetragen werden konnten — herüberblicken, da können alle Künste des Landschaftsgärtners nur als kleinliche Spielerei erscheinen.

Die Baulichkeiten, welche die Räume zwischen Wurstelprater, Hauptallee und Ausstellungsplatz bevölkern, können ihren Zusammenhang mit dem Ausstellungsunternehmen nicht verleugnen. Alle erdenklichen Stile sind dabei zur Anwendung gekommen, nur leider oft genug die verschiedensten an demselben Objekt. Ein Architekt, der sich an dem Durcheinander nationaler Gebäude versehen hat, könnte der Schöpfer der „fliegenden Stadt" sein mit ihren Walm- und Schweizerdächern, ihren Reminiscenzen an klassische, orientalische und barbarische Ornamentik. Manche von den Anlagen ist dankbarlichst zu acceptiren, vor allem das große Aquarium; andere sind um so bedauerlichere Vorposten großstädtischer Ausartung, von welcher bisher diese grüne Welt freigeblieben war. Da durfte das „Orpheum", der Tummelplatz der Pariser Tänzerinnen und Chansonnetten-Sängerinnen nicht fehlen, und das „Vauxhall" scheint es mit seinen Bällen à la Mabille und Cremorngardens noch überbieten zu wollen.

Die mehrerwähnte Hauptallee ist der südöstliche der sieben vom Praterstern ausgehenden

Digitized by

Strahlen. Einst waren diese sämmtlich Alleen, bei verschiedenen erinnert heute noch der Name hieran. Die gegen Süden führende Franzensbrückenallee, die südwestliche Praterstraße, sonst Jägerzeil (von den Wohnhäusern des kaiserlichen Jagdgesindes), Stadtgutgasse, Augartenallee, Nordbahnstraße (gegen Westen und Norden) sind gänzlich von Häuserreihen umsäumt, und nach Nordosten, gegen den Strom hin, wird bald die neue Donaustadt sich ausbreiten, so daß nur noch das südöstliche Segment für den Wald gerettet ist. Dort nun, mit der Längenachse von West-Nordwest nach Ost-Südost, dehnt sich der von den Ausstellungsgebäuden bedeckte Platz aus. Ursprünglich sollte wohl die Rotunde des Industriepalastes den Mittelpunkt bilden, allein die hauptsächlich der Landwirthschaft gewidmeten, umfangreichen Vorwerke gegen Südosten haben das Gleichgewicht gestört. Der Kürze halber hat der Sprachgebrauch die Fiktion geschaffen, daß die Längenachse genau von West nach Ost gehe, und wir wollen dem ebenfalls folgen.

Durch den — in diesem Sinne genommen — südlichen Haupteingang den Platz betretend, sehen wir uns dem Hauptportal der Industriehalle (S. die Abbildung Seite 227) gegenüber. Rasenbeete und Wasserbecken mit Springbrunnen füllen den geräumigen Vorplatz, bedeckte Galerien säumen denselben ein. Auf halbem Wege erheben sich in Lage und Architektur korrespondirend, links das Jurygebäude, rechts der Hofpavillon, welcher letztere von den Hauptvertretern der Wiener Kunstindustrie mit ihren gediegensten Leistungen ausgestattet wird. An diese beiden dominirenden Bauwerke reihen sich links die Annexe Schwedens, die Druckerei der Neuen freien Presse und Erfrischungslokale aus verschiedenen Zonen, rechts verschiedene noch unvollendete Ableger der Ausstellung und wieder Restaurationen und Kaffeehäuser, welche uns zu den in hervorragender Weise anziehenden orientalischen Anlagen leiten, dem Gebäudekomplex des Vicekönigs von Egypten, dem türkischen Wohnhaus, Bazar und Kaffeehaus, dem persischen Hause, den Buden der Japanesen und endlich zu dem großen Leinwandzelt der Blumenausstellung. Jenseits eines dürftigen Donauarmes, des Heustadelwassers, breiten sich dann vorzugsweise landwirthschaftliche Gebäude aus, dazu die treuen Kopien verschiedener Bauernhäuser, wie das siebenbürgisch-sächsische, das szekler, das kroatische, das slavonische, das vorarlberger u. s. w.

Den Mittelpunkt der Industriehalle bildet die Rotunde, welche von einem, mit ihr vier große zwickelförmige Höfe herstellenden, quadratischen Bau umgeben ist. Den Eingang bezeichnet das oben abgebildete prachtvolle Portal im Stil der römischen Triumphbogen, gekrönt von einer allegorischen Gruppe, nach der Skizze von Ferd. Laufberger ausgeführt von Vincenz Pilz. Der flache Bogen, mit welchem das Portal abschließt, vermittelt den Uebergang zu den flachen Wölbungen der Hallen und zu dem im Aeußeren wenig günstig wirkenden Dach der Rotunde, welches hinter und über dem Portal sich präsentirt. Bei diesem umgekehrten Riesentrichter mit dem doppelten Laternenaufsatz und der vergoldeten und mit imitirten Perlen und Edelsteinen besetzten Krone, welche, an sich ein Meisterwerk der Schmiedekunst, an jener Stelle nur eine höchst luxuriöse Spielerei genannt werden kann, brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Uns empfängt eine hohe, mäßig beleuchtete Vorhalle, die in ihrer Dekorirung von außerordentlicher Wirkung ist. Decke, Wände und Fußboden sind durchweg mit Teppichen und Möbelstoffen bedeckt, welche in der Pracht gesättigter Farben vorzüglich zu dem über der Thüre angebrachten Glasgemälde (von C. Geyling nach Laufberger's Komposition) zusammenstimmen. Da das vornehmste kunstgewerbliche Etablissement in Oesterreich, Philipp Haas & Söhne, hier seinen Ausstellungsraum gewählt hat und durch seine Arbeiten zugleich zeigt, wie unser Kunstgewerbe bestrebt ist, die Vorbilder aus alten Zeiten und Ländern für die Gegenwart fruchtbar zu machen, wäre in der That eine passendere Verwendung dieser Vorhalle des Industriepalastes nicht zu denken gewesen.

Digitized by Google

Stufen führen von da in die von sanftem Licht erfüllte Rotunde. Die meisten Erbauer von Ausstellungspalästen in Hallenform waren darauf bedacht, derartige Haupt- und Mittelpunkte (wenn auch das letztere nur in bildlichem Sinne) zu schaffen und dieselben über das Niveau zu erheben. Ein derartig erhöhter Standpunkt, überdies betont durch wesentlich monumentale Ausstellungsgegenstände, gewährte Ueber- und Durchblicke, man sah in die bunte Welt der einzelnen Schiffe hinab, man vermochte sich im Großen zu orientiren. Hier ist das Verhältniß umgekehrt, die Sohle der Rotunde ist beträchtlich tiefer als die der Ausstellungsgalerien gelegt worden, wozu man sich genöthigt sah, um die Höhe des inneren Raumes in Verhältniß zur Weite desselben zu bringen. Diese Rotunde ist bekanntlich ein Wunderwerk der Konstruktion. Die das Dach tragenden, aus Eisenplatten zusammengesetzten Pfeiler wurden etagenweise gehoben, so daß das zuerst fertiggeschmiedete Stück eines jeden jetzt das oberste Stück bildet. Ein Gerüst bestand nur für den Ring der Laterne, welcher durch die Radialsparren mit dem Pfeilerkranz in Verbindung gebracht wurde. Die innere Dekoration des Daches mit Streifen farbig bedruckter Jute giebt dem Ganzen den Charakter des Zeltes.

Die Rotunde ist „internationaler Ausstellungsraum". Rechts und links erstrecken sich die Hauptschiffe, jedes von fünf Quergalerien („Gräten") durchschnitten und in ein durch Kuppeln ausgezeichnetes Oblongum mündend. Zum Theil sind auch die Höfe zwischen den Galerien eingedeckt und den nächstliegenden Ländern zugewiesen worden. Für die Raumvertheilung wurde mit praktischem Sinne die geographische Lage der Länder beobachtet. Das östliche Schiff beginnt mit Oesterreich, an welches sich Ungarn, Rußland, Griechenland, die Türkei, China, Persien, Rumänien, Tunis, Japan anschließen; die westliche Hälfte haben inne: das Deutsche Reich, die Niederlande, die skandinavischen Länder, die Schweiz, Italien, Frankreich, Portugal, Spanien, Großbritannien nebst seinen Kolonien, die amerikanischen Reiche. Leider ist fast durchweg die schöne, freundliche Wirkung des Hallenbaues durch kolossale, den Durchblick abschneidende Aufbaue zur größern Ehre der Schafwollindustrie, der Liqueurfabrikation und dergl. mehr zerstört worden.

Dieselbe Anordnung der Länder wurde auch für die landwirthschaftliche und die Maschinenabtheilung beibehalten, wenn auch die Verschiedenheit des Raumbedarfs hier Verschiebungen nöthig machte. So mußte Deutschland der östlichen Agrikulturhalle zugetheilt werden. Die Maschinenhalle, das äußerste Ausstellungsgebäude gegen Norden, läuft parallel mit der Industriehalle und hat beinahe die gleiche Längenausdehnung. Der von diesen beiden gegen Norden und Süden und von den beiden Agrikulturhallen gegen Osten und Westen abgegrenzte Raum ist mit einer sehr bunten und leider auch sehr gedrängten Menge von Annexen verschiedener Länder, Gebäuden für Bergwerksprodukte, für additionelle Ausstellungen, von Bauernhöfen und Wirthshäusern angefüllt.

In der Längenachse der Industriehalle gegen Osten finden wir endlich noch, getrennt von derselben durch eine Gartenanlage, in deren Mitte sich eine Kopie des Achmedbrunnens in Stambul erhebt, die Kunsthalle (S. den Plan). In der vollen Breite der Industriehalle von Norden nach Süden sich ausdehnend, besteht sie aus einem internationalen Mittelsaal, an welchen gegen Süden die Abtheilungen für Oesterreich, Ungarn und Deutschland, gegen Norden die französische, englische, schweizerische, niederländische sich anreihen. Um Italien und die nordischen Länder unterbringen zu können, mußten zwei ursprünglich für die Ausstellung alter Kunstwerke aus Museen und Privatsammlungen bestimmte Anbauten zum größten Theil noch für die Kunst der Gegenwart in Beschlag genommen werden.

Der gesammte Ausstellungsplatz hat einen Flächenraum von $2^1/_3$ Mill. Quadratmetern. Die architektonischen Pläne rühren von den Architekten Hasenauer, Gugitz, Korompay,

Hinträger, Weber her, welchen zugleich die Bauleitung oblag. Die Idee zur Rotunde iſt von Scott Ruſſel, deſſen Pläne von Hofrath v. Engerth umgearbeitet und von Harkort's Eiſenwerk ausgeführt worden ſind. Die Entwürfe zur Dekoration des Hauptgebäudes und des Hofpavillons machte Prof. Storck, der ſich jedoch in Folge principieller Differenzen vor Beendigung des Werkes zurückzog.

Die Längen- und Breitenverhältniſſe der Hauptgebäude ſind (in Metern): Induſtriehalle 905 und 205, Maſchinenhalle 990 und 80, Kunſthalle 232 und 50. Das Hauptſchiff hat 25 Mtr. Breite, die Querſchiffe 15 Mtr. Breite bei 75 Mtr. Länge, die Rotunde einen Durchmeſſer von 102 und eine Höhe von 79 Mtr.

B. Bucher.

Relief der Kunſtmedaille

Meiſterwerke der Kaſſeler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XVIII. Der ſogenannte Bürgermeiſter Six von Rembrandt.

Der geiſtreiche, feingebildete und bürgerlich hochgeſtellte Freund und Gönner Rembrandt's iſt von dieſem ſo oft dargeſtellt und namentlich durch die berühmte Originalradirung ſo bekannt geworden, daß es unangenehm berührt, in dem Kataloge der Kaſſeler Galerie eine durchaus andere Perſönlichkeit dafür ausgegeben zu finden. Der Genuß ſelbſt wird dadurch anfänglich beeinträchtigt. Iſt man aber über dieſe momentane Störung hinausgekommen, dann tritt die Bewunderung in voller Stärke ein, und es macht ſich ſofort die Ueberzeugung geltend, daß hier ein Werk erſten Ranges von Rembrandt und unübertrefflich in dem beſondern Fache der Porträtmalerei geboten wird. Sieht man zunächſt auf die Auffaſſung im Großen und Ganzen, ſo läßt ſich nicht verkennen, wie eine ſo mächtige maleriſche Wirkung und frappante Naturtreue ſchon mit dem erſten Wurfe hat vorhanden ſein müſſen und ſich nicht erſt als letztes Produkt der eigentlichen Ausführung entwickelt haben kann. Auf einen ſchmeichelnden Eindruck war es von Anfang an nicht abgeſehen. Der ganze maleriſche Aufwand ſollte nur dazu dienen, den Mann zu zeigen, wie er in Wahrheit geweſen. Die holländiſche Derbheit und bürgerliche Geradheit konnte ſich mit dem Flitter ſchönthuender Idealiſirung nicht befaſſen. Kein anderer Meiſter iſt dieſem echt holländiſchen Zuge ſo treu geblieben wie Rembrandt; er bewahrt ihn auch da noch, wo er wie hier bis an die äußerſte Grenze des maleriſchen Scheins gelangt iſt.

Die Anordnung iſt zunächſt in Rückſicht auf glückliche Raumvertheilung von einem ſeltenen Gefühle für wohlthuende Abwechſelung zwiſchen größerer und geringerer Fülle von Formen und Lineamenten geleitet. Eine abſolute Trennung zwiſchen Figur und Hintergrund findet nicht ſtatt; ſie iſt mit ihrer Umgebung in das beruhigendſte Gleichgewicht geſetzt. Dabei fehlt es nicht an gegenſeitiger Beziehung, ſo daß nicht etwa der Hintergrund ſich zu einem leeren bedeutungsloſen Aggregat geſtaltet. Wir finden den Vorſteher eines bürgerlichen Amtes nicht in ſeiner bequemen Häuslichkeit — was mit dem feſtlichen Anzuge und einer gewiſſen Feierlichkeit in der Haltung nicht zuſammenpaſſen würde — wohl aber in der Lokalität ſeiner öffentlichen Wirkſamkeit. Seine Gedanken ſind nicht mit ſeiner eigenen Perſönlichkeit beſchäftigt und nicht darauf gerichtet, ſich dem ihn abkonterfeienden Maler in einem andern Lichte als dem der innern Wahrheit zu zeigen. Die Tiefe und Wahrheit in der Durchführung macht ſich am meiſten in dem Kopfe bemerkbar, welcher ſo lebendig dargeſtellt iſt, daß man den Mann ſprechen zu hören meint. Aus dem heitern Blicke und der blühenden Geſichtsfarbe läßt ſich auf die Gemüthsart des Mannes ſchließen. Sie kann nur eine lebensfrohe und gutmüthige ſein.

Die Durchführung erſtreckt ſich in maßvoller Abſtufung auf alle übrigen Theile der Figur. Der ſeidene Stoff der Kleidung zeigt eine ſeltene Friſche in ſeinem geſättigten Blauſchwarz mit glänzenden Lichtern. Die breite Lichtmaſſe des Hemdkragens erweitert die

Digitized by Google

Digitized by Google

Hauptſtelle des Bildes und giebt dem Kopfe auch räumlich die größere Bedeutung, ſo daß der Blick unwillkürlich darauf hingezogen und am längſten hier gefeſſelt wird. Spielend und beinahe muthwillig ſind Hintergrund und Fußboden behandelt, aber von aller Magie des reizendſten Helldunkels umſpielt. Der feine Nebel der Rembrandt'ſchen Hintergründe, der ſich vor der Helle dunkler und vor dem Dunkel heller bemerkbar macht, durchwogt den ganzen Raum, aus dem die Figur mit plaſtiſcher Beſtimmtheit hervortritt. Warmſonnige Reflexe umſpielen alles und löſen jedes Trübe und jedes Finſtere in farbiger Harmonie auf. Der Geſammteindruck iſt ſo friſch und unmittelbar, daß ein höherer Grad von lebensvoller Malerei nicht wohl gedacht werden kann. Das Bewußtſein einer außerordentlichen Leiſtung ſcheint auch der Meiſter ſelbſt gehabt zu haben; denn ſeine Namensunterſchrift trägt den Stempel wahrer Selbſtbefriedigung. Sie prangt an nicht leicht überſehbarer Stelle. Datirt iſt das Bild vom Jahre 1639, alſo aus jener Zeit, wo Rembrandt männliche Meiſterſchaft mit jugendlicher Inſpiration verband. Es iſt auf Leinwand gemalt und mißt 6' 6" in der Höhe und 4' 1" in der Breite.

Prof. W. Unger's Radirung iſt dem Originale in einer Weiſe nachgekommen, wie es nicht beſſer unter des Meiſters eigener Leitung hätte geſchehen können. Das iſt nicht blos eine getreue Nachahmung, ſondern eine wahrhaft ſchöpferiſche Reproduktion.

Fr. Müller.

Berlin in 1848.

Von Adolf Glaßbrenner.

Illustrirt von Theodor Hosemann, Adolph Menzel, Franz Krüger, Wilhelm Pecht, Eduard Meyerheim, Wilhelm Scholz, Wilhelm Camphausen, Ludwig Burger, Carl Steffeck, Ludwig Pietsch, Hermann Wislicenus, Carl Graeb, Ludwig Bleibtreu, Carl Arnold, Carl Hasenpflug, Carl Gehrts, Carl Rohling, Carl Rosenberg, Carl Biermann, Carl Ehrhardt, Carl Bennewitz, Carl Bahn, Carl Schlegel, Carl Schmidt, Carl Wilhelm Hübner, Carl Wilhelm Kolbe, Carl Wilhelm Wach, Carl Wilhelm Wolf, Carl Wilhelm Zimmermann, Carl Wilhelm Zimmermann, Carl Wilhelm Zimmermann

1. Ansicht von Südosten. Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, Dienstsitz Halle (Saale), Dr. Juliane Sander

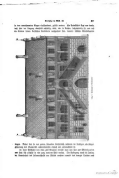


Abb. 1 Ansicht von Südosten. Foto: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, Dienstsitz Halle (Saale), Dr. Juliane Sander

© Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt

steigern, das einen fast großstädtischen Charakter hatte. Der architektonische Eindruck der großen Fabrikstadt ist dagegen ohne hervorragendes Interesse. Aus früheren Jahrhunderten ist nur ein bedeutendes Bauwerk übrig, das Rathhaus, von dem Lübke kürzlich in seiner Deutschen Renaissance ausführlich gehandelt hat (vgl. die aus diesem Werk entlehnte Abbildung Fig. 2). Nach einem Brande von 1551 aufgeführt, zeigt es noch so spät den Spitzbogen in den Thoren des Erdgeschosses. Die große, zierlich überdeckte Freitreppe an der Hauptfront wirkt ebenso stattlich wie luftig, sonst aber ist, nach beliebter süddeutscher Weise, alle Gliederung und aller Schmuck lediglich der Malerei überlassen, die das hohe Erdgeschoß mit Quaderungen, die oberen Stockwerke mit Säulenstellungen und allegorischen Figuren dekorirt hat.

Wie trocken nimmt sich dagegen das Quartier Neuf aus, welches 1828 als eine Nachahmung der Rue Rivoli in Paris angelegt wurde und das aus einem dreieckigen Platze besteht, welchen Häuser mit durchgehenden Arkaden, sonst jedoch im nüchternsten Kasernenstile umgeben. In neuester Zeit ist der Kirchenbau besonders gepflegt worden, wie man das allerorten im Elsaß sieht. Protestanten und Katholiken haben in der Wiederbelebung des gothischen Stils gewetteifert, aber, trotz gewandter und geschulter Architekten, nicht immer mit Glück. Die Vertreter der mittelalterlichen Richtung unter den französischen Architekten thun sich oft darauf etwas zugute, daß sie den provinziellen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Gegenden gerecht zu werden verstehen. Im Elsaß wird man dessen kaum irgendwo gewahr, vielleicht weil der ausgesprochen deutsche Baucharakter, welchen diese Gegenden während des Mittelalters besaßen, den Franzosen widerstrebt. Völlig fremdartig nimmt sich die neue katholische Kirche aus, denn sie ist in durchaus französischer Frühgothik gehalten, mit dem Chorumgang und Kapellenkranz, der in alter Zeit dem Elsaß völlig fremd geblieben ist, mit Emporen, die sich über jeder Arkade zweitheilig öffnen, und mit kantonnirten Rundpfeilern. Die neue evangelische Kirche, nahe am Rathhause, die erst vor wenigen Jahren an Stelle eines einfachen spätgothischen Baues getreten ist, hat die Gestalt eines Rechteckes und besteht aus einem breiten, gewölbten Mittelraume mit einem gleich hohen, zweistöckigen, ringsum durchgeführten Umgang. Ein solcher Grundriß ließe sich für besondere Kultuszwecke immerhin rechtfertigen; sogar in alter Zeit kommt mitunter Verwandtes vor, wie St. Ulrich in Regensburg. Aber was für diese Anlage völlig unpassend erscheint, ist die prunkvolle Kathedralen-Façade mit drei Portalen.

Nach dem Anblick solcher moderner Experimente athmet man erst wieder im Anblick alter Denkmäler des gothischen Stiles auf. Nicht weit von Mühlhausen liegt eine der berühmtesten Kirchen im Elsaß, die freilich nicht mehr aus der ersten Blüthezeit der Gothik herrührt, aber auch noch bei späteren Formen die glücklichsten Verhältnisse und einen feinen Geschmack zeigt, St. Theobald in Thann. Dieses Städtchen liegt halbwegs an der Seitenbahn, die von Mühlhausen nach Wesserling führt, zwischen hohen Waldgebirgen und Rebenhügeln, auf denen einer der edelsten Weine des Gaues wächst. Ueber dem Orte erheben sich die Trümmer der Engelburg, deren Thurm, von Turenne gesprengt, jetzt als riesiger Cylinder horizontal auf dem Felsboden ruht und von unten wie ein kolossaler Ring erscheint. Von der Kirche, der man sich von der Chorseite nähert, ging schon im vorigen Jahrhundert die Märe, daß sie von Erwin von Steinbach entworfen sei. Aber es ist nicht einmal ein besonderer Einfluß des Straßburger Münsters wahrnehmbar. An ein dreischiffiges Langhaus von vier Jochen stößt der einschiffige Chor, reich gegliederte Pfeiler ohne Kapitäle tragen die Arkaden, die Räume sind in Netzgewölben geschlossen. Das Maßwerk der Fenster ist späten Charakters, die malerische Wirkung des Innern wird durch zwei Kapellen neben dem südlichen Seitenschiffe wirkungsvoll erhöht. Während die Kirche wesentlich von einem

Digitized by Google

Digitized by Google

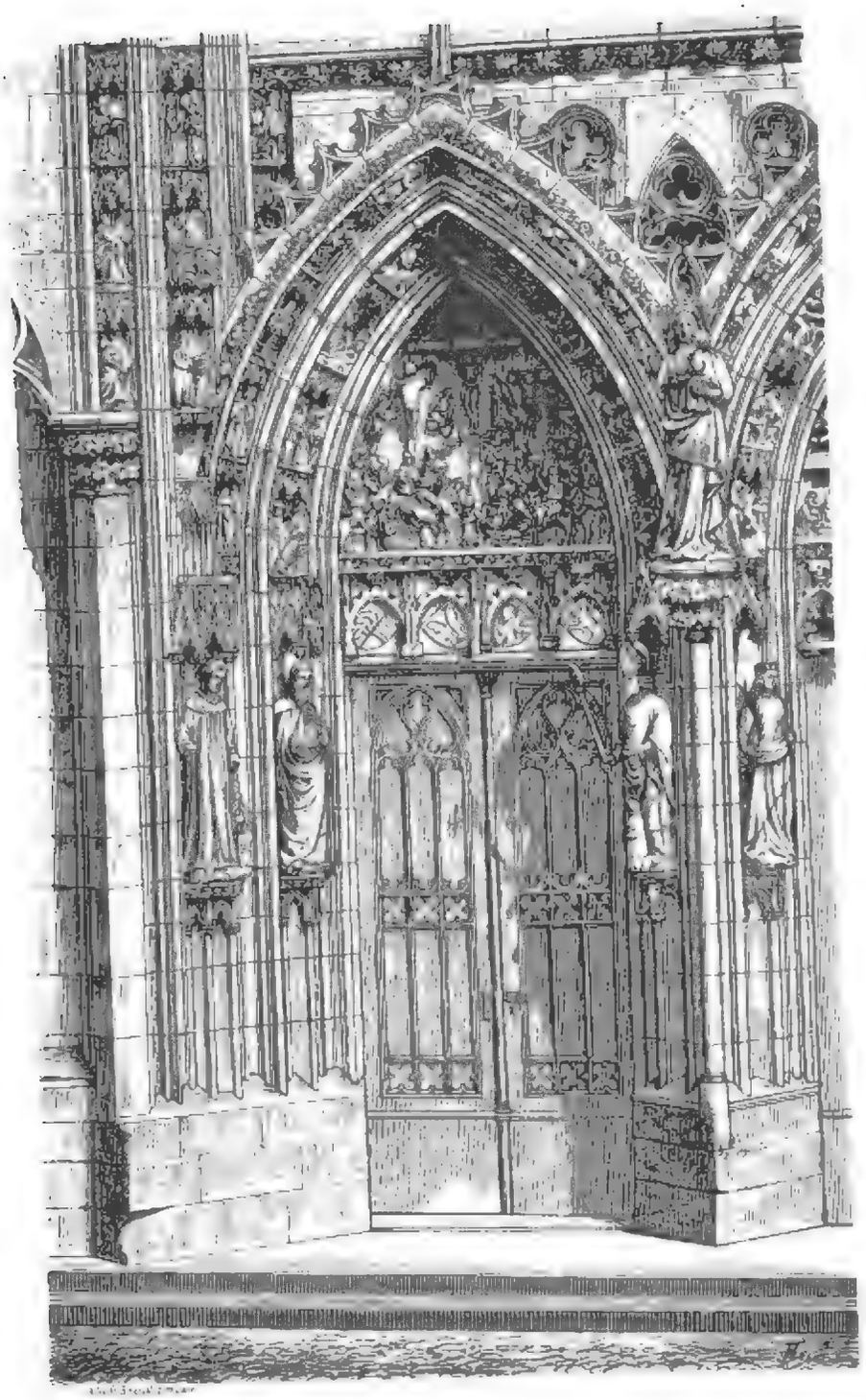


Fig. 3. Portal von der Kirche zu Thann.

Zeitschr. f. bild. Kunst. VIII. Jahrg.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

1 begonnenen Bau herrührt, wurde der Thurm erſt erheblich ſpäter vollendet; an einer Oeffnungen ſteht die Jahreszahl 1506, und an dem durchbrochenen Helm verkündigt eine chriſt, daß die Vollendung im Jahre 1516 durch Remigius Walch geſchehen ſei (ſ. Fig. 2a).

Fig. 2a. Kirche zu Thann.

Während dieſer Thurm zu den vorzüglichſten Glanzſtücken der Spätgothik in Deutſchland gehört und ſich namentlich dem Straßburger Münſterthurm durch Klarheit der Entwickelung und gutes Verhältniß der einzelnen Theile weit überlegen zeigt, iſt auch das ungewöhnlich hohe, an der Weſtſeite ſich öffnende Doppelportal, überſpannt von einem mächtigen Bogen, von beſonderer Schönheit (ſ. Fig. 3). Die Skulpturen freilich, welche es ſchmücken, ebenſo wie die Statuen des richtenden Chriſtus zwiſchen Maria und Johannes unter der Roſe, ſind von ziemlich roher Behandlung. Ein zweites, ſchön durchgebildetes Portal öffnet ſich am weſtlichen Joche des nördlichen Seitenſchiffes. Zwei Thüren ſetzen das Fenſter nach unten fort, und der Raum zwiſchen den Strebepfeilern iſt zu einem baldachinartigen Vorbau umgewandelt, deſſen Pfeiler und Gewände mit Statuen geſchmückt ſind, und der mit ſeinen fließenden und flammenden Maßwerkformen, ſeinen Schwebebögen, ſeiner kunſtvollen Steinmetzarbeit von anmuthigſter Wirkung iſt. Ueber dieſem Nordweſtportale erhebt ſich innen eine ſehr ſchöne holzgeſchnitzte und bemalte Statue der Madonna mit dem Kinde; ein zweites Werk bemalter Holzſchnitzerei, eine vortreffliche Arbeit vom Anfange des 16. Jahrhunderts, befindet ſich in der abſchließenden Kapelle des ſüdlichen Seitenſchiffes: ein thronender Biſchof, über welchem zwei Engel eine Krone halten, im Kopfe höchſt charaktervoll, im Faltenwurf unruhig.

Endlich hängt ein Gemälde an der westlichen Wand, welches die Gestalten Christi, des Evangelisten Johannes und der beiden Jakobus etwa dreiviertel-lebensgroß, auf Goldgrund enthält, eine sehr schöne Arbeit im Charakter der Schule von Martin Schongauer*). — In dem nahegelegenen Dorfe Alt-Thann enthält die wesentlich modernisirte Kirche noch ein interessantes Kunstwerk, ein heiliges Grab aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, bestehend aus steinernen Statuen unter einem prächtigen Baldachin. Der hingestreckte Christus ist ziemlich roh, aber die in Nischen stehenden Marien sind von feiner Empfindung beseelt. Leider ist das Ganze durch abscheuliche moderne Bemalung entstellt.

Von der etwas nördlich von Mühlhausen gelegenen Eisenbahnstation Bolweiler kann man westlich auf einer Zweigbahn Gebweiler erreichen, östlich aber den Weg nach Ensisheim einschlagen. Der Besuch dieses Städtchens war für mich von ganz besonderem Interesse, denn während ich sonst im Elsaß wesentlich nur auf Pfaden wandern konnte, die schon Andere gegangen, fand ich hier Denkmäler vor, von denen noch keine Kunde in weitere Kreise gedrungen ist. Ensisheim ist für die Architektur der Renaissance der Hauptpunkt im Elsaß, war aber bisher noch nicht berücksichtigt worden, und selbst Lübke sagt in der zweiten Lieferung seiner Deutschen Renaissance von dem hier Vorhandenen nichts. Daß diese Stadt einst der Sitz der österreichischen Regierung im Elsaß war, veranlaßte mich sie aufzusuchen. Heutzutage enthält sie das große Zuchthaus der Provinz, das die ausgedehnten Gebäude des ehemaligen Jesuitenkollegiums einnimmt. Selten mögen Fremde hierher gerathen; das Gefährt, auf dem der Weg zurückgelegt wurde, war von allerursprünglichstem Charakter, die Gegend ist reizlos, Ensisheim liegt von den Bergen wie vom Rhein gleich weit entfernt, die Stadt selbst ist von ärmlichem Aussehen, auf den Gassen laufen die Schweine umher, die Häuser sind größtentheils dürftig und verfallen, und die umfangreiche neue Kirche, nach einem Entwurf von Poisat gebaut, steht zu dem sonstigen Charakter des Ortes in auffallendem Gegensatz. Ob auch anspruchsvoll, ist dieser frühgothische Bau doch recht nüchtern, die dreischiffige Anlage ist dadurch, daß der Raum zwischen den Strebepfeilern in das Innere gezogen ist und diese von Durchgängen durchbrochen sind, zu einer fünfschiffigen erweitert, die Verhältnisse sind, namentlich wegen zu großer Höhe des Triforiums ziemlich unerfreuliche. Dagegen besitzt Ensisheim ein Rathhaus, in welchem die ehemalige Bedeutung des Ortes sich lebendig ausprägt.

Die Renaissance entwickelt sich im Elsaß, wie Lübke das ausführlicher darlegt, lediglich in der bürgerlichen Architektur. In dem ganzen Lande bietet sich zu dieser Zeit keine Gelegenheit zum Bau großer fürstlicher Paläste, bei welchen der neue Geschmack seinen vollen Glanz entfalten kann. Hier fehlt es ferner an jenen direkten Einflüssen Italiens, welche in der deutschen Schweiz, sogar schon in dem benachbarten Basel, früh zu einer konsequenten Handhabung der klassischen Formen führen. Um so höher werden zahlreiche gothische Motive festgehalten, die sich dreist und naiv mit den neuen Stil-Elementen vermischen. Dafür gewährt auch das Rathhaus von Ensisheim, das an einem Pilaster der Hauptfront die Jahrzahl 1535 trägt, ein Beispiel (s. Fig. 4). Die gegen die Hauptstraße des Ortes gerichtete Façade zeigt im Erdgeschoß eine etwa ihre Hälfte bildende offene Bogenhalle, die sich hier und an der entgegengesetzten Seite in drei, an der freiliegenden Schmalseite in zwei Arkaden öffnet, sämmtlich spitz; nur die Oeffnung der Hauptfront, welche dem Körper des Gebäudes zunächst liegt, ist wegen schräger Richtung der anstoßenden Wand etwas breiter und rundbogig. Sechs Joche reicher Sterngewölbe überdecken diese Halle, getragen von zwei Mittelpfeilern, der eine in Gestalt eines länglichen Achtecks mit zwei angelegten Halbsäulen, der andere

*) Von E. Förster, Gesch. der deutschen Kunst, II, S. 204, irrig dem Zeitblom zugeschrieben.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Fig. 1. Thomas à Becket's House.

Drawn by H. Railton.

Reproduced by Google

rund, mit sechs angelegten Diensten. Die Bögen, die Wölbung, eine Thüre mit Astwerk, welche in das Innere führt, sind also noch ausgesprochen gothisch, ebenso ein über der Rundbogenarkade an der Hauptfront heraustretender Altan mit seinem Wechsel runder und spitzer Vorsprünge. Dagegen zeigt die Pilasterarchitektur der Façaden eine charaktervolle Anwendung der Renaissance. Unten sind die Pfeiler ganz schlicht, oben mit wenigen breiten Canellirungen versehen, im Erdgeschoß zieht sich das Pilasterkapitäl als Rahmenprofil weiter, steigt dann über dem Scheitel der Bögen in die Höhe und verschmilzt mit dem Hauptgesimse dieses Stockwerkes; oben laufen beide Gesimse horizontal durch. Die oberen Fenster sind meist dreitheilig, gerade geschlossen und pyramidal gruppirt; an der schmalen Front befinden sich über jedem Bogen der Halle, statt einer solchen Fenstergruppe, deren zwei, durch eine schlanke kandelaberartige Säule getrennt. An der Hinterseite bildet die Halle einen rechten Winkel zu einem kurzen Nebenflügel mit hervortretendem Treppenthurm, dessen Wendeltreppe elegant ausgebildet und mit einem sechstheiligen Sterngewölbe überdeckt ist. Sie führt zu dem über der offenen Halle gelegenen, jetzt leeren und überweißten Rathsaal, einem Raume von guten Verhältnissen, mit gerader Decke und theils mit plumpen Pfeilern, theils mit Kandelaber-Säulen zwischen den Fenstern.

Das Beispiel dieser noch etwas schwerfälligen, aber in der äußern Pilaster-Architektur konsequenten und charaktervollen Schöpfung wirkte auch auf den Privatbau der Stadt. Schräg gegenüber, in derselben Straße, erhebt sich ein stattliches Giebelhaus, der Gasthof zur Krone, mit einem Erker von zwei Stockwerken in der Mitte, der sich sehr originell aus einer kurzen Halbsäule entwickelt, oben aber noch durch eine gothische Maßwerk-Balustrade geschlossen wird (s. Fig. 1). Auch die Profilirung der Fenster ist noch gothisch, ihre Krönung aber im Renaissancestil, mit Zahnschnitten. Schlichte Pilastergliederung geht am Erker durch. Die ebenfalls gothische profilirte Hausthüre ist von einer Umrahmung mit verjüngten und reich verzierten ionischen Pilastern eingeschlossen, und in den Zwickeln über dem Flachbogen des Einganges steht die Jahrzahl M. D. C. X. nebst der Hausmarke oder dem Steinmetzzeichen zwischen den beiden letzten Ziffern. — Unter anderen Resten der Renaissance sei namentlich noch ein halb verfallenes Haus neben der Kirche erwähnt, das ein Treppenthürmchen und ein Flachbogenportal mit reicher Umrahmung zeigt. Aber die Schäfte der Säulen, welche diese trugen, sind verschwunden, nur Kapitäle und Basen finden sich noch vor. Ein Aufsatz mit Wappen krönt das Gesims dieses Eingangs.

Im Vergleich zu dem herabgekommenen Ensisheim macht das reiche, industrielle Gebweiler einen um so stattlicheren Eindruck. Gerade am Eingang des schmalen Thales der Lauch gelegen, ist es von hohen Waldgebirgen eingeengt. Ansehnliche Landhäuser liegen am Eingange des Ortes, und sowie man den Bahnhof verläßt, hat man den stolzen Bau der großen Kirche vor sich, welche das edle Kapitel von Murbach errichtete, als es im Jahre 1759 hierher verlegt ward. Sie ist in einem würdevollen Barockstil gehalten und in dem schönen rothen Sandstein der Vogesen gebaut. Innen trennen große korinthische Säulen die flachgedeckten Seitenschiffe von dem Mittelschiff, das im Tonnengewölbe geschlossen ist; eine Kuppel steigt über der Vierung empor. Von den Façadenthürmen ist nur einer vollendet. Wenn man die Stadt durchschreitet, so fällt dann zunächst die Dominikanerkirche, ein edler Bau des 14. Jahrhunderts, jetzt Getreidehalle, auf. In das Innere, das Reste alter Fresken enthält, einzudringen, war mir nicht möglich. Dann gönnt man dem kleinen spätgothischen Rathhaus einen Blick. Das wichtigste Monument der Stadt ist aber die alte Kirche S. Legerins, die zu den bedeutendsten Schöpfungen des Uebergangsstils im Elsaß

Lombei in Italia. Cap. V. 189

Fig. 1. Dom zu Worms.

Fig. 2. Dom zu Speyer.

Fig. 3. Dom zu Mainz.

Fig. 4. Dom zu Bamberg.

Fig. 5. Dom zu Limburg an der Hardt.

Fig. 6. Dom zu Freiburg im Breisgau.

Fig. 7. Dom zu Basel.

Fig. 8. Dom zu Constanz.

Fig. 9. Dom zu Augsburg.

Fig. 10. Dom zu Regensburg.

Fig. 11. Dom zu Wien.

Fig. 12. Dom zu Prag.

Fig. 13. Dom zu Gran.

Fig. 14. Dom zu Ofen.

Fig. 15. Dom zu Fünfkirchen.

Fig. 16. Dom zu Agram.

Fig. 17. Dom zu Zara.

Fig. 18. Dom zu Spalatro.

Fig. 19. Dom zu Ragusa.

Fig. 20. Dom zu Cattaro.

Fig. 21. Dom zu Ancona.

Fig. 22. Dom zu Loreto.

Fig. 23. Dom zu Ravenna.

Fig. 24. Dom zu Parma.

Fig. 25. Dom zu Modena.

Fig. 26. Dom zu Cremona.

Fig. 27. Dom zu Mailand.

Fig. 28. Dom zu Como.

Fig. 29. Dom zu Pavia.

Fig. 30. Dom zu Turin.

Fig. 31. Dom zu Genua.

Fig. 32. Dom zu Pisa.

Fig. 33. Dom zu Florenz.

Fig. 34. Dom zu Siena.

Fig. 35. Dom zu Orvieto.

Fig. 36. Dom zu Rom.

Fig. 37. Dom zu Neapel.

Fig. 38. Dom zu Palermo.

Fig. 39. Dom zu Monreale.

Fig. 40. Dom zu Cefalu.

Fig. 41. Dom zu Messina.

Fig. 42. Dom zu Catania.

Fig. 43. Dom zu Syracus.

Fig. 44. Dom zu Girgenti.

Fig. 45. Dom zu Trapani.

Fig. 46. Dom zu Marsala.

Fig. 47. Dom zu Mazara.

Fig. 48. Dom zu Sciacca.

Fig. 49. Dom zu Cagliari.

Fig. 50. Dom zu Sassari.

Fig. 51. Dom zu Ajaccio.

Fig. 52. Dom zu Bastia.

Fig. 53. Dom zu Nizza.

Fig. 54. Dom zu Aix.

Fig. 55. Dom zu Arles.

Fig. 56. Dom zu Nismes.

Fig. 57. Dom zu Montpellier.

Fig. 58. Dom zu Narbonne.

Fig. 59. Dom zu Toulouse.

Fig. 60. Dom zu Carcassonne.

Fig. 61. Dom zu Perpignan.

Fig. 62. Dom zu Bayonne.

Fig. 63. Dom zu Bordeaux.

Fig. 64. Dom zu Angoulême.

Fig. 65. Dom zu Périgueux.

Fig. 66. Dom zu Poitiers.

Fig. 67. Dom zu Tours.

Fig. 68. Dom zu Orleans.

Fig. 69. Dom zu Paris.

Fig. 70. Dom zu Rouen.

Fig. 71. Dom zu Amiens.

Fig. 72. Dom zu Beauvais.

Fig. 73. Dom zu Reims.

Fig. 74. Dom zu Soissons.

Fig. 75. Dom zu Laon.

Fig. 76. Dom zu Metz.

Fig. 77. Dom zu Trier.

Fig. 78. Dom zu Köln.

Fig. 79. Dom zu Aachen.

Fig. 80. Dom zu Utrecht.

Fig. 81. Dom zu Antwerpen.

Fig. 82. Dom zu Brüssel.

Fig. 83. Dom zu Gent.

Fig. 84. Dom zu Brügge.

Fig. 85. Dom zu Tournay.

Fig. 86. Dom zu Lille.

Fig. 87. Dom zu Arras.

Fig. 88. Dom zu Cambrai.

Fig. 89. Dom zu Boulogne.

Fig. 90. Dom zu Canterbury.

Fig. 91. Dom zu York.

Fig. 92. Dom zu Lincoln.

Fig. 93. Dom zu Ely.

Fig. 94. Dom zu Peterborough.

Fig. 95. Dom zu Lichfield.

Fig. 96. Dom zu Worcester.

Fig. 97. Dom zu Gloucester.

Fig. 98. Dom zu Hereford.

Fig. 99. Dom zu Salisbury.

Fig. 100. Dom zu Exeter.

Fig. 101. Dom zu Wells.

Fig. 102. Dom zu Bristol.

Fig. 103. Dom zu Oxford.

Fig. 104. Dom zu Chichester.

Fig. 105. Dom zu Winchester.

Fig. 106. Dom zu Rochester.

Fig. 107. Dom zu Canterbury.

Fig. 108. Dom zu Ely.

Fig. 109. Dom zu Peterborough.

Fig. 110. Dom zu Lichfield.

Fig. 111. Dom zu Worcester.

Fig. 112. Dom zu Gloucester.

Fig. 113. Dom zu Hereford.

Fig. 114. Dom zu Salisbury.

Fig. 115. Dom zu Exeter.

Fig. 116. Dom zu Wells.

Fig. 117. Dom zu Bristol.

Fig. 118. Dom zu Oxford.

Fig. 119. Dom zu Chichester.

Fig. 120. Dom zu Winchester.

Fig. 121. Dom zu Rochester.

Fig. 122. Dom zu Canterbury.

Fig. 123. Dom zu Ely.

Fig. 124. Dom zu Peterborough.

Fig. 125. Dom zu Lichfield.

Fig. 126. Dom zu Worcester.

Fig. 127. Dom zu Gloucester.

Fig. 128. Dom zu Hereford.

Fig. 129. Dom zu Salisbury.

Fig. 130. Dom zu Exeter.

Fig. 131. Dom zu Wells.

Fig. 132. Dom zu Bristol.

Fig. 133. Dom zu Oxford.

Fig. 134. Dom zu Chichester.

Fig. 135. Dom zu Winchester.

Fig. 136. Dom zu Rochester.

Fig. 137. Dom zu Canterbury.

Fig. 138. Dom zu Ely.

Fig. 139. Dom zu Peterborough.

Fig. 140. Dom zu Lichfield.

Fig. 141. Dom zu Worcester.

Fig. 142. Dom zu Gloucester.

Fig. 143. Dom zu Hereford.

Fig. 144. Dom zu Salisbury.

Fig. 145. Dom zu Exeter.

Fig. 146. Dom zu Wells.

Fig. 147. Dom zu Bristol.

Fig. 148. Dom zu Oxford.

Fig. 149. Dom zu Chichester.

Fig. 150. Dom zu Winchester.

Fig. 151. Dom zu Rochester.

Fig. 152. Dom zu Canterbury.

Fig. 153. Dom zu Ely.

Fig. 154. Dom zu Peterborough.

Fig. 155. Dom zu Lichfield.

Fig. 156. Dom zu Worcester.

Fig. 157. Dom zu Gloucester.

Fig. 158. Dom zu Hereford.

Fig. 159. Dom zu Salisbury.

Fig. 160. Dom zu Exeter.

Fig. 161. Dom zu Wells.

Fig. 162. Dom zu Bristol.

Fig. 163. Dom zu Oxford.

Fig. 164. Dom zu Chichester.

Fig. 165. Dom zu Winchester.

Fig. 166. Dom zu Rochester.

Fig. 167. Dom zu Canterbury.

Fig. 168. Dom zu Ely.

Fig. 169. Dom zu Peterborough.

Fig. 170. Dom zu Lichfield.

Fig. 171. Dom zu Worcester.

Fig. 172. Dom zu Gloucester.

Fig. 173. Dom zu Hereford.

Fig. 174. Dom zu Salisbury.

Fig. 175. Dom zu Exeter.

Fig. 176. Dom zu Wells.

Fig. 177. Dom zu Bristol.

Fig. 178. Dom zu Oxford.

Fig. 179. Dom zu Chichester.

Fig. 180. Dom zu Winchester.

Fig. 181. Dom zu Rochester.

Fig. 182. Dom zu Canterbury.

Fig. 183. Dom zu Ely.

Fig. 184. Dom zu Peterborough.

Fig. 185. Dom zu Lichfield.

Fig. 186. Dom zu Worcester.

Fig. 187. Dom zu Gloucester.

Fig. 188. Dom zu Hereford.

Fig. 189. Dom zu Salisbury.

Fig. 190. Dom zu Exeter.

Fig. 191. Dom zu Wells.

Fig. 192. Dom zu Bristol.

Fig. 193. Dom zu Oxford.

Fig. 194. Dom zu Chichester.

Fig. 195. Dom zu Winchester.

Fig. 196. Dom zu Rochester.

Fig. 197. Dom zu Canterbury.

Fig. 198. Dom zu Ely.

Fig. 199. Dom zu Peterborough.

Fig. 200. Dom zu Lichfield.

Fig. 201. Dom zu Worcester.

Fig. 202. Dom zu Gloucester.

Fig. 203. Dom zu Hereford.

Fig. 204. Dom zu Salisbury.

Fig. 205. Dom zu Exeter.

Fig. 206. Dom zu Wells.

Fig. 207. Dom zu Bristol.

Fig. 208. Dom zu Oxford.

Fig. 209. Dom zu Chichester.

Fig. 210. Dom zu Winchester.

Fig. 211. Dom zu Rochester.

Fig. 212. Dom zu Canterbury.

Fig. 213. Dom zu Ely.

Fig. 214. Dom zu Peterborough.

Fig. 215. Dom zu Lichfield.

Fig. 216. Dom zu Worcester.

Fig. 217. Dom zu Gloucester.

Fig. 218. Dom zu Hereford.

Fig. 219. Dom zu Salisbury.

Fig. 220. Dom zu Exeter.

Fig. 221. Dom zu Wells.

Fig. 222. Dom zu Bristol.

Fig. 223. Dom zu Oxford.

Fig. 224. Dom zu Chichester.

Fig. 225. Dom zu Winchester.

Fig. 226. Dom zu Rochester.

Fig. 227. Dom zu Canterbury.

Fig. 228. Dom zu Ely.

Fig. 229. Dom zu Peterborough.

Fig. 230. Dom zu Lichfield.

Fig. 231. Dom zu Worcester.

Fig. 232. Dom zu Gloucester.

Fig. 233. Dom zu Hereford.

Fig. 234. Dom zu Salisbury.

Fig. 235. Dom zu Exeter.

Fig. 236. Dom zu Wells.

Fig. 237. Dom zu Bristol.

Fig. 238. Dom zu Oxford.

Fig. 239. Dom zu Chichester.

Fig. 240. Dom zu Winchester.

Fig. 241. Dom zu Rochester.

Fig. 242. Dom zu Canterbury.

Fig. 243. Dom zu Ely.

Fig. 244. Dom zu Peterborough.

Fig. 245. Dom zu Lichfield.

Fig. 246. Dom zu Worcester.

Fig. 247. Dom zu Gloucester.

Fig. 248. Dom zu Hereford.

Fig. 249. Dom zu Salisbury.

Fig. 250. Dom zu Exeter.

Fig. 251. Dom zu Wells.

Fig. 252. Dom zu Bristol.

Fig. 253. Dom zu Oxford.

Fig. 254. Dom zu Chichester.

Fig. 255. Dom zu Winchester.

Fig. 256. Dom zu Rochester.

Fig. 257. Dom zu Canterbury.

Fig. 258. Dom zu Ely.

Fig. 259. Dom zu Peterborough.

Fig. 260. Dom zu Lichfield.

Fig. 261. Dom zu Worcester.

Fig. 262. Dom zu Gloucester.

Fig. 263. Dom zu Hereford.

Fig. 264. Dom zu Salisbury.

Fig. 265. Dom zu Exeter.

Fig. 266. Dom zu Wells.

Fig. 267. Dom zu Bristol.

Fig. 268. Dom zu Oxford.

Fig. 269. Dom zu Chichester.

Fig. 270. Dom zu Winchester.

Fig. 271. Dom zu Rochester.

Fig. 272. Dom zu Canterbury.

Fig. 273. Dom zu Ely.

Fig. 274. Dom zu Peterborough.

Fig. 275. Dom zu Lichfield.

Fig. 276. Dom zu Worcester.

Fig. 277. Dom zu Gloucester.

Fig. 278. Dom zu Hereford.

Fig. 279. Dom zu Salisbury.

Fig. 280. Dom zu Exeter.

Fig. 281. Dom zu Wells.

Fig. 282. Dom zu Bristol.

Fig. 283. Dom zu Oxford.

Fig. 284. Dom zu Chichester.

Fig. 285. Dom zu Winchester.

Fig. 286. Dom zu Rochester.

Fig. 287. Dom zu Canterbury.

Fig. 288. Dom zu Ely.

Fig. 289. Dom zu Peterborough.

Fig. 290. Dom zu Lichfield.

Fig. 291. Dom zu Worcester.

Fig. 292. Dom zu Gloucester.

Fig. 293. Dom zu Hereford.

Fig. 294. Dom zu Salisbury.

Fig. 295. Dom zu Exeter.

Fig. 296. Dom zu Wells.

Fig. 297. Dom zu Bristol.

Fig. 298. Dom zu Oxford.

Fig. 299. Dom zu Chichester.

Fig. 300. Dom zu Winchester.

Fig. 301. Dom zu Rochester.

Fig. 302. Dom zu Canterbury.

Fig. 303. Dom zu Ely.

Fig. 304. Dom zu Peterborough.

Fig. 305. Dom zu Lichfield.

Fig. 306. Dom zu Worcester.

Fig. 307. Dom zu Gloucester.

Fig. 308. Dom zu Hereford.

Fig. 309. Dom zu Salisbury.

Fig. 310. Dom zu Exeter.

Fig. 311. Dom zu Wells.

Fig. 312. Dom zu Bristol.

Fig. 313. Dom zu Oxford.

Fig. 314. Dom zu Chichester.

Fig. 315. Dom zu Winchester.

Fig. 316. Dom zu Rochester.

Fig. 317. Dom zu Canterbury.

Fig. 318. Dom zu Ely.

Fig. 319. Dom zu Peterborough.

Fig. 320. Dom zu Lichfield.

Fig. 321. Dom zu Worcester.

Fig. 322. Dom zu Gloucester.

Fig. 323. Dom zu Hereford.

Fig. 324. Dom zu Salisbury.

Fig. 325. Dom zu Exeter.

Fig. 326. Dom zu Wells.

Fig. 327. Dom zu Bristol.

Fig. 328. Dom zu Oxford.

Fig. 329. Dom zu Chichester.

Fig. 330. Dom zu Winchester.

Fig. 331. Dom zu Rochester.

Fig. 332. Dom zu Canterbury.

Fig. 333. Dom zu Ely.

Fig. 334. Dom zu Peterborough.

Fig. 335. Dom zu Lichfield.

Fig. 336. Dom zu Worcester.

Fig. 337. Dom zu Gloucester.

Fig. 338. Dom zu Hereford.

Fig. 339. Dom zu Salisbury.

Fig. 340. Dom zu Exeter.

Fig. 341. Dom zu Wells.

Fig. 342. Dom zu Bristol.

Fig. 343. Dom zu Oxford.

Fig. 344. Dom zu Chichester.

Fig. 345. Dom zu Winchester.

Fig. 346. Dom zu Rochester.

Fig. 347. Dom zu Canterbury.

Fig. 348. Dom zu Ely.

Fig. 349. Dom zu Peterborough.

Fig. 350. Dom zu Lichfield.

Fig. 351. Dom zu Worcester.

Fig. 352. Dom zu Gloucester.

Fig. 353. Dom zu Hereford.

Fig. 354. Dom zu Salisbury.

Fig. 355. Dom zu Exeter.

Fig. 356. Dom zu Wells.

Fig. 357. Dom zu Bristol.

Fig. 358. Dom zu Oxford.

Fig. 359. Dom zu Chichester.

Fig. 360. Dom zu Winchester.

Fig. 361. Dom zu Rochester.

Fig. 362. Dom zu Canterbury.

Fig. 363. Dom zu Ely.

Fig. 364. Dom zu Peterborough.

Fig. 365. Dom zu Lichfield.

Fig. 366. Dom zu Worcester.

Fig. 367. Dom zu Gloucester.

Fig. 368. Dom zu Hereford.

Fig. 369. Dom zu Salisbury.

Fig. 370. Dom zu Exeter.

Fig. 371. Dom zu Wells.

Fig. 372. Dom zu Bristol.

Fig. 373. Dom zu Oxford.

Fig. 374. Dom zu Chichester.

Fig. 375. Dom zu Winchester.

Fig. 376. Dom zu Rochester.

Fig. 377. Dom zu Canterbury.

Fig. 378. Dom zu Ely.

Fig. 379. Dom zu Peterborough.

Fig. 380. Dom zu Lichfield.

Fig. 381. Dom zu Worcester.

Fig. 382. Dom zu Gloucester.

Fig. 383. Dom zu Hereford.

Fig. 384. Dom zu Salisbury.

Fig. 385. Dom zu Exeter.

Fig. 386. Dom zu Wells.

Fig. 387. Dom zu Bristol.

Fig. 388. Dom zu Oxford.

Fig. 389. Dom zu Chichester.

Fig. 390. Dom zu Winchester.

Fig. 391. Dom zu Rochester.

Fig. 392. Dom zu Canterbury.

Fig. 393. Dom zu Ely.

Fig. 394. Dom zu Peterborough.

Fig. 395. Dom zu Lichfield.

Fig. 396. Dom zu Worcester.

Fig. 397. Dom zu Gloucester.

Fig. 398. Dom zu Hereford.

Fig. 399. Dom zu Salisbury.

Fig. 400. Dom zu Exeter.

Fig. 401. Dom zu Wells.

Fig. 402. Dom zu Bristol.

Fig. 403. Dom zu Oxford.

Fig. 404. Dom zu Chichester.

Fig. 405. Dom zu Winchester.

Fig. 406. Dom zu Rochester.

Fig. 407. Dom zu Canterbury.

Fig. 408. Dom zu Ely.

Fig. 409. Dom zu Peterborough.

Fig. 410. Dom zu Lichfield.

Fig. 411. Dom zu Worcester.

Fig. 412. Dom zu Gloucester.

Fig. 413. Dom zu Hereford.

Fig. 414. Dom zu Salisbury.

Fig. 415. Dom zu Exeter.

Fig. 416. Dom zu Wells.

Fig. 417. Dom zu Bristol.

Fig. 418. Dom zu Oxford.

Fig. 419. Dom zu Chichester.

Fig. 420. Dom zu Winchester.

Fig. 421. Dom zu Rochester.

Fig. 422. Dom zu Canterbury.

Fig. 423. Dom zu Ely.

Fig. 424. Dom zu Peterborough.

Fig. 425. Dom zu Lichfield.

Fig. 426. Dom zu Worcester.

Fig. 427. Dom zu Gloucester.

Fig. 428. Dom zu Hereford.

Fig. 429. Dom zu Salisbury.

Fig. 430. Dom zu Exeter.

Fig. 431. Dom zu Wells.

Fig. 432. Dom zu Bristol.

Fig. 433. Dom zu Oxford.

Fig. 434. Dom zu Chichester.

Fig. 435. Dom zu Winchester.

Fig. 436. Dom zu Rochester.

Fig. 437. Dom zu Canterbury.

Fig. 438. Dom zu Ely.

Fig. 439. Dom zu Peterborough.

Fig. 440. Dom zu Lichfield.

Fig. 441. Dom zu Worcester.

Fig. 442. Dom zu Gloucester.

Fig. 443. Dom zu Hereford.

Fig. 444. Dom zu Salisbury.

Fig. 445. Dom zu Exeter.

Fig. 446. Dom zu Wells.

Fig. 447. Dom zu Bristol.

Fig. 448. Dom zu Oxford.

Fig. 449. Dom zu Chichester.

Fig. 450. Dom zu Winchester.

Fig. 451. Dom zu Rochester.

Fig. 452. Dom zu Canterbury.

Fig. 453. Dom zu Ely.

Fig. 454. Dom zu Peterborough.

Fig. 455. Dom zu Lichfield.

Fig. 456. Dom zu Worcester.

Fig. 457. Dom zu Gloucester.

Fig. 458. Dom zu Hereford.

Fig. 459. Dom zu Salisbury.

Fig. 460. Dom zu Exeter.

Fig. 461. Dom zu Wells.

Fig. 462. Dom zu Bristol.

Fig. 463. Dom zu Oxford.

Fig. 464. Dom zu Chichester.

Fig. 465. Dom zu Winchester.

Fig. 466. Dom zu Rochester.

Fig. 467. Dom zu Canterbury.

Fig. 468. Dom zu Ely.

Fig. 469. Dom zu Peterborough.

Fig. 470. Dom zu Lichfield.

Fig. 471. Dom zu Worcester.

Fig. 472. Dom zu Gloucester.

Fig. 473. Dom zu Hereford.

Fig. 474. Dom zu Salisbury.

Fig. 475. Dom zu Exeter.

Fig. 476. Dom zu Wells.

Fig. 477. Dom zu Bristol.

Fig. 478. Dom zu Oxford.

Fig. 479. Dom zu Chichester.

Fig. 480. Dom zu Winchester.

Fig. 481. Dom zu Rochester.

Fig. 482. Dom zu Canterbury.

Fig. 483. Dom zu Ely.

Fig. 484. Dom zu Peterborough.

Fig. 485. Dom zu Lichfield.

Fig. 486. Dom zu Worcester.

Fig. 487. Dom zu Gloucester.

Fig. 488. Dom zu Hereford.

Fig. 489. Dom zu Salisbury.

Fig. 490. Dom zu Exeter.

Fig. 491. Dom zu Wells.

Fig. 492. Dom zu Bristol.

Fig. 493. Dom zu Oxford.

Fig. 494. Dom zu Chichester.

Fig. 495. Dom zu Winchester.

Fig. 496. Dom zu Rochester.

Fig. 497. Dom zu Canterbury.

Fig. 498. Dom zu Ely.

Fig. 499. Dom zu Peterborough.

Fig. 500. Dom zu Lichfield.

Fig. 501. Dom zu Worcester.

Fig. 502. Dom zu Gloucester.

Fig. 503. Dom zu Hereford.

Fig. 504. Dom zu Salisbury.

Fig. 505. Dom zu Exeter.

Fig. 506. Dom zu Wells.

Fig. 507. Dom zu Bristol.

Fig. 508. Dom zu Oxford.

Fig. 509. Dom zu Chichester.

Fig. 510. Dom zu Winchester.

Fig. 511. Dom zu Rochester.

Fig. 512. Dom zu Canterbury.

Fig. 513. Dom zu Ely.

Fig. 514. Dom zu Peterborough.

Fig. 515. Dom zu Lichfield.

Fig. 516. Dom zu Worcester.

Fig. 517. Dom zu Gloucester.

Fig. 518. Dom zu Hereford.

Fig. 519. Dom zu Salisbury.

Fig. 520. Dom zu Exeter.

Fig. 521. Dom zu Wells.

Fig. 522. Dom zu Bristol.

Fig. 523. Dom zu Oxford.

Fig. 524. Dom zu Chichester.

Fig. 525. Dom zu Winchester.

Fig. 526. Dom zu Rochester.

Fig. 527. Dom zu Canterbury.

Fig. 528. Dom zu Ely.

Fig. 529. Dom zu Peterborough.

Fig. 530. Dom zu Lichfield.

Fig. 531. Dom zu Worcester.

Fig. 532. Dom zu Gloucester.

Fig. 533. Dom zu Hereford.

Fig. 534. Dom zu Salisbury.

Fig. 535. Dom zu Exeter.

Fig. 536. Dom zu Wells.

Fig. 537. Dom zu Bristol.

Fig. 538. Dom zu Oxford.

Fig. 539. Dom zu Chichester.

Fig. 540. Dom zu Winchester.

Fig. 541. Dom zu Rochester.

Fig. 542. Dom zu Canterbury.

Fig. 543. Dom zu Ely.

Fig. 544. Dom zu Peterborough.

Fig. 545. Dom zu Lichfield.

Fig. 546. Dom zu Worcester.

Fig. 547. Dom zu Gloucester.

Fig. 548. Dom zu Hereford.

Fig. 549. Dom zu Salisbury.

Fig. 550. Dom zu Exeter.

Fig. 551. Dom zu Wells.

Fig. 552. Dom zu Bristol.

Fig. 553. Dom zu Oxford.

Fig. 554. Dom zu Chichester.

Fig. 555. Dom zu Winchester.

Fig. 556. Dom zu Rochester.

Fig. 557. Dom zu Canterbury.

Fig. 558. Dom zu Ely.

Fig. 559. Dom zu Peterborough.

Fig. 560. Dom zu Lichfield.

Fig. 561. Dom zu Worcester.

Fig. 562. Dom zu Gloucester.

Fig. 563. Dom zu Hereford.

Fig. 564. Dom zu Salisbury.

Fig. 565. Dom zu Exeter.

Fig. 566. Dom zu Wells.

Fig. 567. Dom zu Bristol.

Fig. 568. Dom zu Oxford.

Fig. 569. Dom zu Chichester.

Fig. 570. Dom zu Winchester.

Fig. 571. Dom zu Rochester.

Fig. 572. Dom zu Canterbury.

Fig. 573. Dom zu Ely.

Fig. 574. Dom zu Peterborough.

Fig. 575. Dom zu Lichfield.

Fig. 576. Dom zu Worcester.

Fig. 577. Dom zu Gloucester.

Fig. 578. Dom zu Hereford.

Fig. 579. Dom zu Salisbury.

Fig. 580. Dom zu Exeter.

Fig. 581. Dom zu Wells.

Fig. 582. Dom zu Bristol.

Fig. 583. Dom zu Oxford.

Fig. 584. Dom zu Chichester.

Fig. 585. Dom zu Winchester.

Fig. 586. Dom zu Rochester.

Fig. 587. Dom zu Canterbury.

Fig. 588. Dom zu Ely.

Fig. 589. Dom zu Peterborough.

Fig. 590. Dom zu Lichfield.

Fig. 591. Dom zu Worcester.

Fig. 592. Dom zu Gloucester.

Fig. 593. Dom zu Hereford.

Fig. 594. Dom zu Salisbury.

Fig. 595. Dom zu Exeter.

Fig. 596. Dom zu Wells.

Fig. 597. Dom zu Bristol.

Fig. 598. Dom zu Oxford.

Fig. 599. Dom zu Chichester.

Fig. 600. Dom zu Winchester.

Fig. 601. Dom zu Rochester.

Fig. 602. Dom zu Canterbury.

Fig. 603. Dom zu Ely.

Fig. 604. Dom zu Peterborough.

Fig. 605. Dom zu Lichfield.

Fig. 606. Dom zu Worcester.

Fig. 607. Dom zu Gloucester.

Fig. 608. Dom zu Hereford.

Fig. 609. Dom zu Salisbury.

Fig. 610. Dom zu Exeter.

Fig. 611. Dom zu Wells.

Fig. 612. Dom zu Bristol.

Fig. 613. Dom zu Oxford.

Fig. 614. Dom zu Chichester.

Fig. 615. Dom zu Winchester.

Fig. 616. Dom zu Rochester.

Fig. 617. Dom zu Canterbury.

Fig. 618. Dom zu Ely.

Fig. 619. Dom zu Peterborough.

Fig. 620. Dom zu Lichfield.

Fig. 621. Dom zu Worcester.

Fig. 622. Dom zu Gloucester.

Fig. 623. Dom zu Hereford.

Fig. 624. Dom zu Salisbury.

Fig. 625. Dom zu Exeter.

Fig. 626. Dom zu Wells.

Fig. 627. Dom zu Bristol.

Fig. 628. Dom zu Oxford.

Fig. 629. Dom zu Chichester.

Fig. 630. Dom zu Winchester.

Fig. 631. Dom zu Rochester.

Fig. 632. Dom zu Canterbury.

Fig. 633. Dom zu Ely.

Fig. 634. Dom zu Peterborough.

Fig. 635. Dom zu Lichfield.

Fig. 636. Dom zu Worcester.

Fig. 637. Dom zu Gloucester.

Fig. 638. Dom zu Hereford.

Fig. 639. Dom zu Salisbury.

Fig. 640. Dom zu Exeter.

Fig. 641. Dom zu Wells.

Fig. 642. Dom zu Bristol.

Fig. 643. Dom zu Oxford.

Fig. 644. Dom zu Chichester.

Fig. 645. Dom zu Winchester.

Fig. 646. Dom zu Rochester.

Fig. 647. Dom zu Canterbury.

Fig. 648. Dom zu Ely.

Fig. 649. Dom zu Peterborough.

Fig. 650. Dom zu Lichfield.

Fig. 651. Dom zu Worcester.

Fig. 652. Dom zu Gloucester.

Fig. 653. Dom zu Hereford.

Fig. 654. Dom zu Salisbury.

Fig. 655. Dom zu Exeter.

Fig. 656. Dom zu Wells.

Fig. 657. Dom zu Bristol.

Fig. 658. Dom zu Oxford.

Fig. 659. Dom zu Chichester.

Fig. 660. Dom zu Winchester.

Fig. 661. Dom zu Rochester.

Fig. 662. Dom zu Canterbury.

Fig. 663. Dom zu Ely.

Fig. 664. Dom zu Peterborough.

Fig. 665. Dom zu Lichfield.

Fig. 666. Dom zu Worcester.

Fig. 667. Dom zu Gloucester.

Fig. 668. Dom zu Hereford.

Fig. 669. Dom zu Salisbury.

Fig. 670. Dom zu Exeter.

Fig. 671. Dom zu Wells.

Fig. 672. Dom zu Bristol.

Fig. 673. Dom zu Oxford.

Fig. 674. Dom zu Chichester.

Fig. 675. Dom zu Winchester.

Fig. 676. Dom zu Rochester.

Fig. 677. Dom zu Canterbury.

Fig. 678. Dom zu Ely.

Fig. 679. Dom zu Peterborough.

Fig. 680. Dom zu Lichfield.

Fig. 681. Dom zu Worcester.

Fig. 682. Dom zu Gloucester.

Fig. 683. Dom zu Hereford.

Fig. 684. Dom zu Salisbury.

Fig. 685. Dom zu Exeter.

Fig. 686. Dom zu Wells.

Fig. 687. Dom zu Bristol.

Fig. 688. Dom zu Oxford.

Fig. 689. Dom zu Chichester.

Fig. 690. Dom zu Winchester.

Fig. 691. Dom zu Rochester.

Fig. 692. Dom zu Canterbury.

Fig. 693. Dom zu Ely.

Fig. 694. Dom zu Peterborough.

Fig. 695. Dom zu Lichfield.

Fig. 696. Dom zu Worcester.

Fig. 697. Dom zu Gloucester.

Fig. 698. Dom zu Hereford.

Fig. 699. Dom zu Salisbury.

Fig. 700. Dom zu Exeter.

Fig. 701. Dom zu Wells.

Fig. 702. Dom zu Bristol.

Fig. 703. Dom zu Oxford.

Fig. 704. Dom zu Chichester.

Fig. 705. Dom zu Winchester.

Fig. 706. Dom zu Rochester.

Fig. 707. Dom zu Canterbury.

Fig. 708. Dom zu Ely.

Fig. 709. Dom zu Peterborough.

Fig. 710. Dom zu Lichfield.

Fig. 711. Dom zu Worcester.

Fig. 712. Dom zu Gloucester.

Fig. 713. Dom zu Hereford.

Fig. 714. Dom zu Salisbury.

Fig. 715. Dom zu Exeter.

Fig. 716. Dom zu Wells.

Fig. 717. Dom zu Bristol.

Fig. 718. Dom zu Oxford.

Fig. 719. Dom zu Chichester.

Fig. 720. Dom zu Winchester.

Fig. 721. Dom zu Rochester.

Fig. 722. Dom zu Canterbury.

Fig. 723. Dom zu Ely.

Fig. 724. Dom zu Peterborough.

Fig. 725. Dom zu Lichfield.

Fig. 726. Dom zu Worcester.

Fig. 727. Dom zu Gloucester.

Fig. 728. Dom zu Hereford.

Fig. 729. Dom zu Salisbury.

Fig. 730. Dom zu Exeter.

Fig. 731. Dom zu Wells.

Fig. 732. Dom zu Bristol.

Fig. 733. Dom zu Oxford.

Fig. 734. Dom zu Chichester.

Fig. 735. Dom zu Winchester.

Fig. 736. Dom zu Rochester.

Fig. 737. Dom zu Canterbury.

Fig. 738. Dom zu Ely.

Fig. 739. Dom zu Peterborough.

Fig. 740. Dom zu Lichfield.

Fig. 741. Dom zu Worcester.

Fig. 742. Dom zu Gloucester.

Fig. 743. Dom zu Hereford.

Fig. 744. Dom zu Salisbury.

Fig. 745. Dom zu Exeter.

Fig. 746. Dom zu Wells.

Fig. 747. Dom zu Bristol.

Fig. 748. Dom zu Oxford.

Fig. 749. Dom zu Chichester.

Fig. 750. Dom zu Winchester.

Fig. 751. Dom zu Rochester.

Fig. 752. Dom zu Canterbury.

Fig. 753. Dom zu Ely.

Fig. 754. Dom zu Peterborough.

Fig. 755. Dom zu Lichfield.

Fig. 756. Dom zu Worcester.

Fig. 757. Dom zu Gloucester.

Fig. 758. Dom zu Hereford.

Fig. 759. Dom zu Salisbury.

Fig. 760. Dom zu Exeter.

Fig. 761. Dom zu Wells.

Fig. 762. Dom zu Bristol.

Fig. 763. Dom zu Oxford.

Fig. 764. Dom zu Chichester.

Fig. 765. Dom zu Winchester.

Fig. 766. Dom zu Rochester.

Fig. 767. Dom zu Canterbury.

Fig. 768. Dom zu Ely.

Fig. 769. Dom zu Peterborough.

Fig. 770. Dom zu Lichfield.

Fig. 771. Dom zu Worcester.

Fig. 772. Dom zu Gloucester.

Fig. 773. Dom zu Hereford.

Fig. 774. Dom zu Salisbury.

Fig. 775. Dom zu Exeter.

Fig. 776. Dom zu Wells.

Fig. 777. Dom zu Bristol.

Fig. 778. Dom zu Oxford.

Fig. 779. Dom zu Chichester.

Fig. 780. Dom zu Winchester.

Fig. 781. Dom zu Rochester.

Fig. 782. Dom zu Canterbury.

Fig. 783. Dom zu Ely.

Fig. 784. Dom zu Peterborough.

Fig. 785. Dom zu Lichfield.

Fig. 786. Dom zu Worcester.

Fig. 787. Dom zu Gloucester.

Fig. 788. Dom zu Hereford.

Fig. 789. Dom zu Salisbury.

Fig. 790. Dom zu Exeter.

Fig. 791. Dom zu Wells.

Fig. 792. Dom zu Bristol.

Fig. 793. Dom zu Oxford.

Fig. 794. Dom zu Chichester.

Fig. 795. Dom zu Winchester.

Fig. 796. Dom zu Rochester.

Fig. 797. Dom zu Canterbury.

Fig. 798. Dom zu Ely.

Fig. 799. Dom zu Peterborough.

Fig. 800. Dom zu Lichfield.

Fig. 801. Dom zu Worcester.

Fig. 802. Dom zu Gloucester.

Fig. 803. Dom zu Hereford.

Fig. 804. Dom zu Salisbury.

Fig. 805. Dom zu Exeter.

Fig. 806. Dom zu Wells.

Fig. 807. Dom zu Bristol.

Fig. 808. Dom zu Oxford.

Fig. 809. Dom zu Chichester.

Fig. 810. Dom zu Winchester.

Fig. 811. Dom zu Rochester.

Fig. 812. Dom zu Canterbury.

Fig. 813. Dom zu Ely.

Fig. 814. Dom zu Peterborough.

Fig. 815. Dom zu Lichfield.

Fig. 816. Dom zu Worcester.

Fig. 817. Dom zu Gloucester.

Fig. 818. Dom zu Hereford.

Fig. 819. Dom zu Salisbury.

Fig. 820. Dom zu Exeter.

Fig. 821. Dom zu Wells.

Fig. 822. Dom zu Bristol.

Fig. 823. Dom zu Oxford.

Fig. 824. Dom zu Chichester.

Fig. 825. Dom zu Winchester.

Fig. 826. Dom zu Rochester.

Fig. 827. Dom zu Canterbury.

Fig. 828. Dom zu Ely.

Fig. 829. Dom zu Peterborough.

Fig. 830. Dom zu Lichfield.

Fig. 831. Dom zu Worcester.

Fig. 832. Dom zu Gloucester.

Fig. 833. Dom zu Hereford.

Fig. 834. Dom zu Salisbury.

Fig. 835. Dom zu Exeter.

Fig. 836. Dom zu Wells.

Fig. 837. Dom zu Bristol.

Fig. 838. Dom zu Oxford.

Fig. 839. Dom zu Chichester.

Fig. 840. Dom zu Winchester.

Fig. 841. Dom zu Rochester.

Fig. 842. Dom zu Canterbury.

Fig. 843. Dom zu Ely.

Fig. 844. Dom zu Peterborough.

Fig. 845. Dom zu Lichfield.

Fig. 846. Dom zu Worcester.

Fig. 847. Dom zu Gloucester.

Fig. 848. Dom zu Hereford.

Fig. 849. Dom zu Salisbury.

Fig. 850. Dom zu Exeter.

Fig. 851. Dom zu Wells.

Fig. 852. Dom zu Bristol.

Fig. 853. Dom zu Oxford.

Fig. 854. Dom zu Chichester.

Fig. 855. Dom zu Winchester.

Fig. 856. Dom zu Rochester.

Fig. 857. Dom zu Canterbury.

Fig. 858. Dom zu Ely.

Fig. 859. Dom zu Peterborough.

Fig. 860. Dom zu Lichfield.

Fig. 861. Dom zu Worcester.

Fig. 862. Dom zu Gloucester.

Fig. 863. Dom zu Hereford.

Fig. 864. Dom zu Salisbury.

Fig. 865. Dom zu Exeter.

Fig. 866. Dom zu Wells.

Fig. 867. Dom zu Bristol.

Fig. 868. Dom zu Oxford.

Fig. 869. Dom zu Chichester.

Fig. 870. Dom zu Winchester.

Fig. 871. Dom zu Rochester.

Fig. 872. Dom zu Canterbury.

Fig. 873. Dom zu Ely.

Fig. 874. Dom zu Peterborough.

Fig. 875. Dom zu Lichfield.

F

liegt, ſondern die ganze Breite der Weſtfront einnimmt. Aehnlich wie an der Façade der Abteikirche von Saint-Denis findet ſich hier der Spitzbogen gleichſam von ſelbſt ein, indem die große Mittelöffnung rundbogig, die Seitenöffnungen aber bei ihrer geringeren Breite ſpitzbogig gehalten ſind (ſ. Fig. 5 und 6). Die Steinmetzarbeit iſt überall von ausgezeichneter Schärfe und Meiſterſchaft, namentlich an dem reichen Portal, welches aus der Vorhalle in das Innere führt. Während die Skulpturen des Tympanon, ſitzende Figuren des ſegnenden Chriſtus zwiſchen zwei Heiligen, roh und alterthümlich ſind, herrſcht eine gewiſſe Eleganz in allem Ornamentalen. Das erſte Säulenpaar der Portalwandung hat glatte Schäfte und Kapitäle mit überhängenden Blättern, das zweite Paar ſpiralförmig kanellirte Schäfte und am Kapitäl zwei Reihen Blätter von auffallend ſcharfer und lebendiger Zeichnung. An dem dritten Säulenpaare, deſſen Knäufe vier Vögel (ob Adler oder Tauben?) an den Ecken enthalten, kommt ſogar die Kanellirung ohne Stege nach Art des doriſchen Stils vor. Der Weſtgiebel des Mittelſchiffes wird von einer ſeltſamen rautenförmigen Verzierung überzogen. Außerordentlich kräftig ſind die beiden viereckigen Weſtthürme und der hohe achteckige Vierungsthurm gebildet, und höchſt eigenthümlich entwickeln ſich an ihnen die achtſeitigen Helme aus dem Glockenhauſe: an dem Südthurme der Front durch Abſchrägung der Ecken und einen herumgeführten Kranz kleiner Giebel, an den beiden andern durch derbere zinnenartige Bewehrung der Ecken.

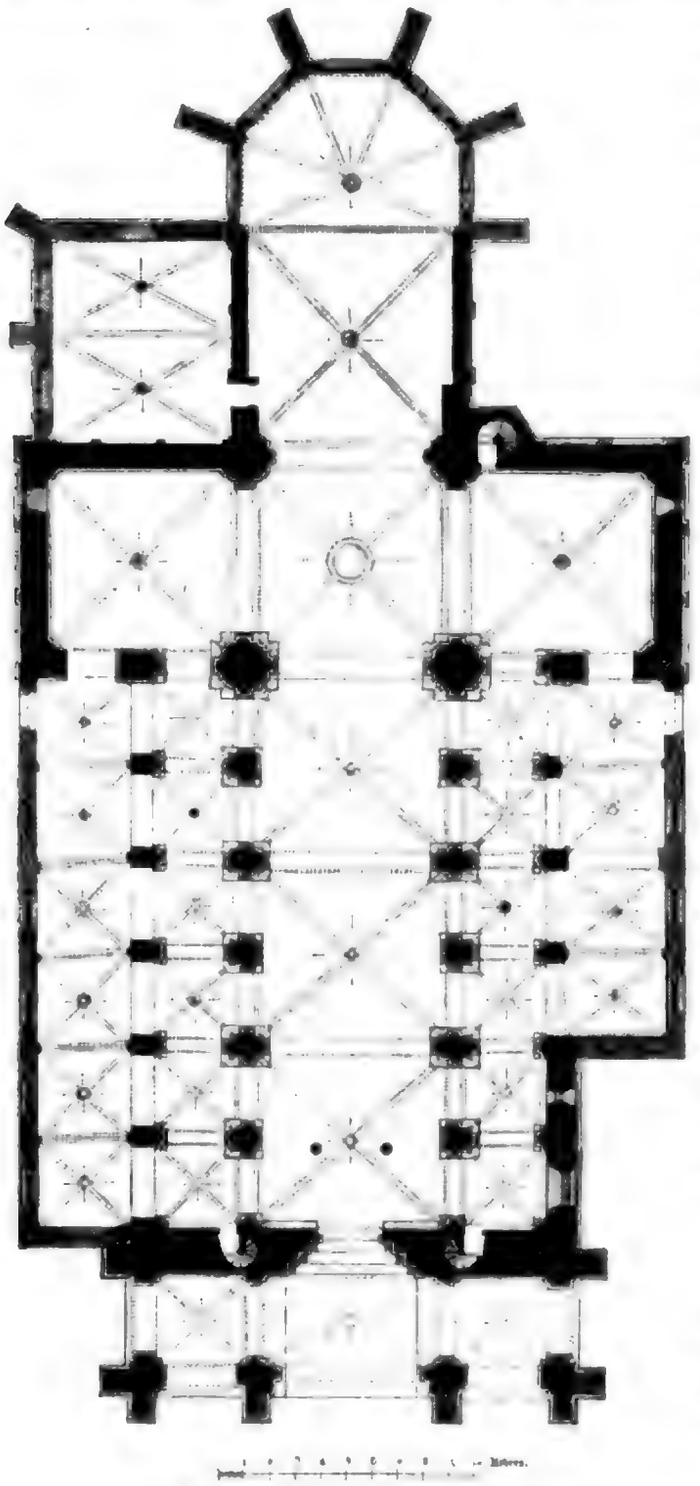


Fig. 6. Grundriß der Kirche zu Gebweiler.

Alter Markt und **Heumarkt** (Nr. 6, 8, 10, 12): Der **Markt** war Sitz der Kölner Kaufleute, die sich hier in der Gildehalle trafen. Heute ist der Platz Parkplatz und Standort für Marktstände. Die Gildehalle wurde im Krieg zerstört, ihre Ruine wurde abgetragen. Das Gebäude mit Turmhelm (Nr. 6) wurde 1954 als Ersatz für die Gildehalle errichtet. Das Gebäude mit Turmhelm (Nr. 8) wurde 1954 als Ersatz für das Haus Zum Goldenen Horn errichtet. Das Haus Nr. 12 wurde 1954 errichtet.

Alter Markt, Nr. 6 und 8

Apostelnkloster (Nr. 9): Das Kloster wurde 1802 aufgehoben. Die Kirche wurde 1804 abgebrochen. Das Kloster wurde 1811 abgebrochen. Die Gebäude wurden 1811 abgebrochen. Das Gebäude wurde 1811 abgebrochen. Das Gebäude wurde 1811 abgebrochen. Das Gebäude wurde

Es wird uns dann Gelegenheit, die Gebäude näher kennen zu lernen, wenn wir Ihnen Ihre Zimmer zeigen. Dieses Gebäude ist das Gästehaus, in welchem Sie wohnen werden. Es ist 1722 erbaut worden, und hat 1 Stock hoch 12 Zimmer, 2 Säle, 2 Küchen, 2 Speisekammern, 2 Keller, 2 Holzlagen, 2 Waschhäuser, 2 Bäckereien, 2 Backöfen, 2 Brunnen, 2 Abtritte, 2 Ställe, 2 Wagenremisen, 2 Heuböden, 2 Getreidekästen, 2 Gärten, 2 Obstgärten, 2 Weinberge, 2 Weinkeller, 2 Weinpressen, 2 Weinfässer, 2 Weinlagen

Die Sammlung des Sir Richard Wallace
im
Bethnal Green Museum zu London.

(Fortsetzung.)

IV.

Die Glanzepoche der niederländischen Schule ist in der Wallace-Galerie in ihrer ganzen Pracht, ihrer reichen Mannigfaltigkeit und allen ihren Wundern repräsentirt; wir zählen in Bethnal Green nicht weniger als 212 Werke von Flamändern und Holländern; es dürfte kaum eine Privatgalerie existiren, welche eine größere Anzahl und zugleich eine mit so viel Geschmack getroffene Auswahl von Werken dieser Meister aufzuweisen hätte.

Ich beginne mit der flämischen Schule. Aus der Zeit vor Rubens ist nur ein Meister vertreten: Franz Pourbus (der Aeltere?). Von ihm stammen zwei Bilder, das Porträt des Ambros Dudley Earl of Warwick, ein Mann mit braunem Vollbart, weißer Halskrause, lichtbraunem Spenzer und dunklem Mantel, lebensgroß (Kniestück), sorgfältig ausgeführt und fein in der Farbenstimmung; und ein allegorisches Bild: „Die Macht der Liebe." Um einen runden Marmortisch, auf welchem Speisen und Getränke, sitzen Männlein und Weiblein verschiedenen Alters, im Ganzen vierzehn Personen, kokettirend und zärtlich kosend; die Reihe beginnt links mit einem Amor und endet rechts mit einem am Boden kauernden Narren. Diese Gesellschaft sitzt im Freien, vor einer Gruppe von Bäumen, zwischen welchen man Aussicht auf eine hübsche Landschaft mit Bergen, Gewässern und einem nahen Landhause hat; das Bild ist klar im Ton und angenehm im Kolorit, interessant durch den höchst naiv behandelten Vorwurf, etwas mangelhaft in der Perspektive.

Sir Richard besitzt eilf Rubens, darunter fünf Werke ersten Ranges und sechs Skizzen. Nennen wir vorerst die biblischen Sujets: „Christus' Auftrag an Petrus"; Christus übergiebt dem Apostel die Schlüssel der Kirche und zeigt zugleich auf ein paar Lämmer, die sich an ihn anschmiegen — „Weide meine Schafe ꝛc." — Petrus, die Schlüssel empfangend, küßt die Hand des Heilandes, drei Apostel stehen als Zeugen der Sendung dabei; die Gestalten sind überlebensgroß, die Köpfe von selten erreichter Würde in Form und Ausdruck. Ein zweites Bild: „Die heilige Familie mit Elisabeth und Johannes dem Täufer"; die beiden Frauen sitzen neben einander, Maria en face, Elisabeth im Profil gesehen; Maria, welche ein wenig die Züge von Rubens' zweiter Frau, Helene Forment, trägt, hält Jesus stehend vor sich, dieser sieht sinnend auf Johannes, der im Schoße seiner Mutter sitzt; beide Kinder sind nackt und schwimmen förmlich im Lichte. Dieses Bild und das vorgenannte sind im Zenithe der Kraftentfaltung des großen Meisters gemalt; es ist unmöglich, leuchtendere Farben zu erfinden und plastisches, lebenerfülltes Fleisch täuschender nachzuahmen. Die beiden Bilder haben aber auch ihre Geschichte; das erstbeschriebene wurde von Rubens für das Denkmal des Vicomte d'Amant, Kanzlers von Brabant, in der Kathedrale St. Gudule in Brüssel gemalt; die Kirchenverwalter verkauften das Bild später an Lafontaine in Paris, von welchem es nach England und dann in die Galerie des Königs von Holland gelangte; Marquis Hertford kaufte dasselbe bei der Versteigerung der letzteren um die gewiß billige Summe von 700 Guineas (4900 Thaler). Das zweite Gemälde zierte einst die Belvedere-Galerie in Wien und wurde vom Kaiser Josef im Jahre 1784 dem Kunstsammler und Schriftsteller M. Burton in Brüssel gespendet; Laperière in Paris erwarb das Bild für 2500 Guineas und später Marquis Hertford für 3000 Guineas (21,000 Thaler). — Das dritte Bild von Rubens ist der „Christus am Kreuze"; das gleiche Sujet wurde von

Digitized by Google

Rubens mehrmals und in verschiedenen Größen wiederholt. Tiefe Finsterniß erfüllt die Luft, nur das Kreuz mit dem Heiland, der den Todeskampf eben überstanden, leuchtet in fahlem Lichte heraus; in der Ferne sind die Kuppeln und Thürme Jerusalems unterscheidbar. Das Exemplar in der Wallace-Galerie ist in Ausdruck und Stimmung unvergleichlich. — Der vierte Rubens ist das Porträt der blühenden, mit ihren dunklen Augen und den starken, schiefstehenden Augenbrauen so sinnlich dareinblickenden „Helene Forment"; sie steht in Lebensgröße (Kniestück) in schwarzem, stark ausgeschnittenem Kleide vor uns, die rosigen, gesunden Hände nicht ganz ungezwungen unter dem vollen Busen zusammengelegt; Perlen schmücken ihr dunkles, röthliches Haar, und eine reiche Goldkette hängt um ihre Schultern; sie bietet ein wahres Bild üppigen, frischen, gesunden und fröhlichen Lebens. Das fünfte Werk von Rubens ist die berühmte „Regenbogenlandschaft". Eine große, weite Ebene, bedeckt von Wiesen, kultivirten Feldern, Waldpartien und einzelnen Baumgruppen, in verschiedenen Richtungen durchschnitten von Gräben, Straßen, Wasserläufen und Hecken, liegt zum Theile hell beleuchtet im Effekte einer tiefstehenden Nachmittagsonne, zum Theil beschattet von vorüberziehenden Regenwolken, vor dem Beschauer; die Wolken haben im Vorbeiziehen der Gegend einen leichten Schauer beschert, welcher das Land so erfrischte und die Luft so klärte, daß auf dem ganzen weiten Terrain — in welchem eine meisterhafte Perspektive eingehalten ist — Alles bis zu den fernen Hügeln und Bergen, welche den Horizont begränzen, deutlich sichtbar und erkennbar ist. Rechts hat der Regen die Landschaft noch nicht verlassen, und die schiefen Strahlen der Sonne zeichnen einen weiten schimmernden Farbenbogen in denselben. Ganz vorne fährt ein Gespann mit hoch beladenem Heuwagen, der Lenker derselben begegnet und begrüßt eine Gruppe praller, fröhlicher Schnitterinnen, welche, ihre Garben auf dem Kopfe, einen Feldweg daherkommen, der sich hier mit der Fahrstraße kreuzt; es ist dieß ein ganz reizendes Genrebild, wie wir deren von Rubens gewiß nicht viel besitzen. Weiter rechts (vom Beschauer) durchwaten Kühe — mit breiten Pinselstrichen hingemalt — ein seichtes Wasser, in welchem sich auch eine Schaar Enten tummelt; links auf den sonnebeglänzten Feldern verschiedene Gruppen von Arbeitern, mit der Einbringung der Ernte beschäftigt. Dieses Kapitalbild mißt 4 Fuß $6\frac{1}{2}$ Zoll in der Höhe und 7 Fuß 9 Zoll in der Länge und bildete einst im Palazzo Balbi in Genua das Gegenstück zu der gleichfalls berühmten „Fernsicht vom Schlosse Steen". Beide Bilder wurden von Buchanan im Jahre 1802 nach England gebracht, das letztere um 1500 Guineas an Sir George Beaumont verkauft, welcher dasselbe mit mehreren anderen Meisterwerken der britischen National-Galerie zum Geschenke machte; die „Regenbogenlandschaft" aber wurde von Watson Taylor um ebenfalls 1500 Guineas angekauft und ging im Jahre 1823 für 2600 Guineas in die Kollektion des Earl of Oxford über; Marquis Hertford acquirirte das Gemälde für 4550 Pfd. St. (30,333 Thlr.) für seine Galerie und schlug, wie es heißt, eine Offerte von 6000 Pfd. St. aus, welche Georg IV. ihm für das Bild machte. Die Regenbogenlandschaft ist von Waagen (Treasures of Art, Vol. III, S. 434), Smith Catalogue raisonné, Vol. II, S. 215), Van Hasselt (No. 1346), Burger u. A. detaillirt beschrieben. — Die sechs kleinen Skizzen von Rubens sind ebenfalls von nicht geringem Interesse; man weiß, wie klar und bestimmt der Meister seine Idee von dem zu vollendenden Bilde stets schon in dem Entwurfe zu vergegenwärtigen wußte, wie fertig stets die Komposition, wie sicher durchgezeichnet die Figuren sind, und wie einige leichte, dünn hingestrichene Farbentöne immer schon die glänzende Wirkung des in großem Maßstabe ausgeführten Bildes ahnen lassen. Drei der Skizzen in der Wallace-Galerie gehören zu den großen Bildern im Louvre, welche Rubens im Auftrage der Maria de Medicis in Paris ausgeführt hat, und zwar „Henri Quatre und Marie de Medicis", „Triumph Heinrich des Vierten", dann eine

allegorische Darstellung, deren Benennung mir entfallen ist; eine Skizze: „Anbetung der Weisen" findet sich ausgeführt in Antwerpen; wo sich die Bilder befinden, für welche die zwei letzten Skizzen entworfen wurden, ist mir nicht bekannt; es sind dieß eine zweite „Anbetung der Weisen" und ein „Reitergefecht auf einer Brücke".

Von Van Dyck zählt man hier sechs Bilder; vor Allen zwei große Porträts mit den lebensgroßen Gestalten des Philippe Le Roy Seigneur de Ravels und seiner jungen Gemahlin. Der Seigneur steht an der Schwelle eines großen Gebäudes, angethan mit schwarzem Mantel, schwarzem Rocke mit geschlitzten Aermeln, schwarzen Beinkleidern und ebensolchen Strümpfen; ein dünner umgelegter Spitzenkragen und ebensolche Spitzen-Manschetten heben sich zierlich und wirksam zugleich von der dunklen Kleidung ab; die Haltung wie Gesichtsausdruck sind nachlässig vornehm. In welche Gestalt hat Van Dyck auch nicht einen noblen Zug hineinzulegen oder herauszufinden verstanden? Der Mann streichelt mit der Rechten eine prachtvolle Dogge, während die Linke am Degengriffe ruht. Das Bild trägt die Inschrift: Ætatis suæ 39 A. van Dyck A°. 1630. Madame Le Roy bildet zu ihrem Gemahle, in einer Dreiviertelwendung, Pendant und ist wie er in Schwarz gekleidet; sie trägt außer kostbaren Spitzen reiche Perlenschnüre um die Brust und Arme; in ihren reizenden kleinen Händchen hält sie einen Fächer aus schwarzen Straußfedern; ihr Gesichtchen ist von feinem Schnitte und zartem Teint, ihr lichtblondes Haar ist zu beiden Seiten des Scheitels in dünn zerzauste Lockenbüschel aufgelöst und durch eine weiße Federflocke geschmückt; ein kleiner, kecker Seidenpintscher sitzt vor ihr auf dem Boden. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang; beide Bilder lassen den Ausblick auf eine Landschaft offen. Eine Inschrift verräth uns, daß Lady Le Roy erst sechzehn Jahre zählt; für dieses zarte Alter ist die Dame schon ziemlich ausgewachsen und entwickelt. Marquis Hertford kaufte diese beiden Porträts ersten Ranges bei der Auktion der Galerie des Königs von Holland, ich glaube um 40,000 Gulden holl. Richard Wallace könnte heute die gleiche Summe für jedes derselben erhalten. — Ein drittes Porträt, in voller Lebensgröße, stellt einen jungen Mann mit schwarzem Schnurrbarte, lebenserfahrenen Gesichtszügen, von schlankem schönem Wuchse, in schwarzer Kleidung dar; Name des Mannes: — unbekannt; vielleicht wußten die Damen am Hofe Charles I. über den interessanten Jüngling Bescheid? — Ein viertes Porträt ist das der Frau des Malers Cornelius de Vos, welche außer ihrem in geistreicher Liebenswürdigkeit strahlenden Gesichtchen auch zwei Wunderwerke von Händen und ein prächtiges Kostüm — schwarzseidene Robe mit goldenem Latz, Collerette Henri II. und Goldbracelettes — bewundern läßt; die reizende Frau de Vos sitzt dabei so nonchalant in ihrem rothen Fauteuil, daß man sich zu ihr hinsetzen und mit ihr zu plaudern beginnen möchte. — Eine prächtige Modellstudie von Van Dyck, ein junger Bursche mit einem blauen Tuche malerisch drapirt, so daß die kräftige Brust und der muskulöse Arm unbedeckt bleiben, wurde „Paris" getauft, weil er einen Holzstab und ein Ding, das einem Apfel ähnlich sieht, in der Hand hält; er könnte aber auch ein junger Herkules sein; ich will ihm indeß seinen Titel nicht rauben, unter welchem ihn auch Schiavonetti gestochen hat*). Schließlich ist noch eine „Madonna mit dem Kinde" dem Van Dyck zugeschrieben, und wie sich vermuthen läßt, mit Recht, denn das Bild stammt aus der Sammlung des Kardinals Fesch; es ist aber eines der schwächsten Werke des Künstlers, etwas gesucht im Ausdruck, unschön in der Modellirung des nackten Körpers des Kindes, auch nicht sehr fein in der Farbe.

*) Smith nennt dieß Bild in seinem „Catalogue raisonné" ein Selbstporträt des Künstlers im Alter von 27 Jahren.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Niccolo Alunno und die Schule von Foligno.

Mit Abbildung.

I.

Ein jüngſt erſchienenes Schriftchen vom Profeſſor Adamo Roſſi, Conſultore der königlichen artiſtiſchen Kommiſſion für Umbrien *), bringt uns ſehr willkommene Nachrichten über eine ſtattliche Reihe von Künſtlern aus dem ſonſt wenig bekannten Kreiſe der Schule von Foligno. Den Hauptinhalt bilden Nachrichten aus Archiven der genannten Stadt, dem archivio communale und notarile di Foligno, welche der Herausgeber zu ſeinen Zwecken von der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Jahre 1533 durchforſcht hat. Als Anhang folgen mehrere Dokumente im Wortlaut. Dabei iſt nicht verabſäumt, den einzelnen Nachrichten über die Künſtler Kataloge ihrer authentiſchen Werke anzufügen.

Foligno, das Fulginii der Römer, in dem freundlichen Thale des Topino gelegen, mit ſeinem ſchönen, von Bramante mit einer Kuppel gezierten Dome, iſt nicht arm an Schätzen der bildenden Künſte. Nebſt der ehemaligen Auguſtiner- und Franciskanerkirche, dem Palaſte Barnabo und anderen hervorragenden Bauten feſſeln den Reiſenden hier auch eine Reihe trefflicher Malereien der einheimiſchen Schule. Die Perle aller in Foligno bewahrten Malereien freilich, welche ehedem allein ſchon die kleine Stadt zum Zielpunkte einer Kunſtwallfahrt zu machen im Stande war, Raffael's berühmtes Madonnenbild, welches ſeinen Namen nach dem Orte führt, befindet ſich bekanntlich nicht mehr in Foligno, ſondern in Rom, für das es der Stifter, Sismondo Conti, um 1511 urſprünglich auch beſtellt hatte.

Von den lokalen Malern iſt vor allen Niccolo, gen. Alunno, bekannt und gemeiniglich als Vertreter der Schule aufgeführt, jedenfalls die bedeutendſte Erſcheinung in der Kunſtgeſchichte des Ortes: Niccolo, deſſen milde, liebliche Frauengeſtalten als die früheſten Kundgebungen jenes eigenthümlichen Stiles erſcheinen, deſſen ſtille Holdſeligkeit, deſſen empfindungsreiche Anmuth als Kennzeichen der Umbriſchen Malweiſe allbekannt iſt; Niccolo, deſſen Pinſel die Darſtellungen eines ſchmerzvollen Zuſtandes, tiefer Befangenheit des Gemüthes und entzückte Begeiſterung der Religion beſonders gelangen. Ueber ihn bringt unſer Büchlein ſehr ſchätzenswerthe Auskunft. — Zu gleicher Zeit iſt noch ein anderes Werk, eine Monographie über dieſen Meiſter erſchienen, über welches wir im zweiten Theile dieſes Aufſatzes Bericht erſtatten. Bei Roſſi findet neben Niccolo beſonders Pietro di Mazzaforte hie und da unter den ſelteneren Malern Erwähnung; im Ganzen kann man ſagen, daß die genannte Schrift zum erſten Male gründliche und eingehende Unterſuchungen über die ſo intereſſante Lokalſchule mittheilt.

Der Verfaſſer bezeichnet Perugia, Gubbio und Foligno als die drei Hauptorte der Schule, welche man die Umbriſche nennt. Er vergleicht ihre Geſchicke auf dem Gebiete der Kunſt mit der Beſchaffenheit ihrer Flüſſe, welche erſt einſam ihren Weg gehen, dann aber vereint in den Tiber fallen. Auch die Malerſchulen dieſer Orte gehen eine Zeit lang ohne Spuren einer Wechſelbeziehung nebeneinander, bis die gemeinſame Uebung und die Studien an der Kirche des h. Franciskus, welche in jenem Dreiecke eingeſchloſſen liegt, ſie einander näherbrachte und auf ein Ziel hinlenkte. Niccolo di Liberatore von Foligno, Ottaviano di Martino von Gubbio und Bernardino di Betto von Perugia ſind es, welche dieſe Berührungen zunächſt veranlaßten. Doch läßt ſich unter dieſen Künſtlern ſelbſt noch kein direkter Einfluß des Einen auf den Andern nachweiſen; erſt Feliciano Muti und Lattancio di Maeſtro Niccolo treten als ernſtgewillte Nachahmer des Pinturicchio auf, Niccolo aber nimmt ſich einen Florentiner zum Muſter, Benozzo Gozzoli.

Die Reihe der Meiſternamen eröffnet Maeſtro Giovanni, von dem wir nichts wiſſen, als daß er mit ſeinen Söhnen Girolamo und Bartolommeo in Akten kurz in dem Jahre 1450 vorkommt. Werke ſeiner Hand ſind nicht bekannt. Maeſtro Andrea di Cagno malt 1446 die Bilder der

*) I pittori di Foligno nel secolo d'oro delle arti Italiane, testimonianze autentiche raccolte ed ordinate. Perugia 1872. 8°. 66 S.

Peſtheiligen an den Stadtthoren. Ferner arbeitet er an den Häuſern des Corrado Trinci, welche Beſitzthum der Gemeinde geworden waren, endlich im Palaſte der Signori priori. Hierfür bot man ihm zwölf Gulden oder die Dispenſirung vom Wachdienſte. Er wählte das letztere, wurde ſpäter aber doch zur guardia gezwungen, proteſtirte nun und verlangte ſeine Bezahlung. Darauf wurde dem Meiſter die Enthebung neuerdings in einem Dokumente (das der Anhang sub II. mittheilt) verbrieft, mit der Verpflichtung von ſeiner Seite, der Stadt fernerhin als Maler zu dienen und hierfür außer den Farben nichts zu verlangen. Seine Werke ſind nicht mehr erhalten. Von Maeſtro Bartolommeo di Tommaſo dagegen ſind mehrere Arbeiten auf uns gekommen. So der Haupttheil eines für das edle Haus der Trinci gemalten Tafel, welche ein Rinaldo dieſes Namens beſtellte, ein hochangeſehener Mann, der 1430 Prior der Collegiata di San Salvatore war. Das Gemälde zeigt die h. Jungfrau, welche das Jeſuskind und ein offenes Buch im Schooße hält. Der Knabe ſpielt mit einem Stieglitz. Ueber ſeinem Haupte ſind verehrende Engel, zu beiden Seiten Johannes der Täufer und der ſelige Pietro Crisci zu ſehen. Bei der Thüre von San Salvatore malte Bartolommeo eine Flucht nach Aegypten in Fresco; eine h. Barbara, die an den Haaren fortgeſchleppt wird, befindet ſich jetzt in der ſtädtiſchen Sammlung. Das letztgenannte Bild wurde nach ſeiner Inſchrift vom Konvente der h. Katharina 1449 beſtellt. Ein vom 27. Juni 1452 datirtes (im Anhange sub III. mitgetheiltes) Dokument enthält eine obrigkeitliche Genehmigung der von den Malern Bartolommeo und Angelo di Liberatore geſtellten Bitte um Vornahme von Reparaturen an den Wohnhäuſern Beider. Maeſtro Giambattiſta di Domenico di Riſo hält ſich ſeit 1463 in Perugia auf, wo er ſich hohen Anſehens erfreut. Am 22. December j. J. erhält er 12 Gulden für ein vielgeprieſenes Madonnenbild, das in dem Audienzſaal der Prioren vom Conſilio conſulum Mercantiae auditorum Cambii Camerariorum Calzolariorum et aliorum Camerariorum artium civitatis Perusii aufgeſtellt wurde (Anhang IV.). Das Gemälde iſt zu Grunde gegangen, als jene Räume den päpſtlichen Governatoren überlaſſen wurden. Dann folgt Maeſtro Pietro di Giovanni Mazzaforte. In den Archiven Foligno's erſcheint dieſer Künſtlername nicht ſelten. 1446 am 28. November reicht Pietro ein Geſuch um Dispens vom Guardiadienſte ein, 1452 am 21. Januar wird er zum Konſul der Geſellſchaft vom h. Kreuze erwählt, 1454 am 29. Oktober zum Prior. 1456, 26. Juni. Der Bruder Girolamo geſtattet ihm, in einer ſeinem Hauſe und dem der Geſellſchaft gemeinſchaftlichen Mauer Balken anzubringen, 1464 und 1472 finden wir ihn wieder als Prior, 1474, am 8. Februar, eine auf Beſitz an liegenden Gütern bezügliche Notiz. 1474 am 15. December ſetzt der Meiſter ſein Teſtament auf; in demſelben werden neben einer ziemlichen Anzahl geiſtlicher Geſellſchaften, Kirchen u. dergl. ſein Bruder Girolamo, welcher das Gewerbe eines Goldſchmieds trieb, ſeine Gattin Lucia und ſeine Tochter Katharina bedacht, letztere als Univerſalerbin, die Gemahlin des Meiſters Niccolo di Liberatore. Das einzig bekannte Werk des Künſtlers iſt jene für San Franceſco di Cagli gemalte Altartafel, welche in Colucci's Antichità Picene, visita ai conventi della Marca Anconitana nel 1594 erwähnt wird. Es half ihm dabei ſein bereits erwähnter Schwiegerſohn. Das Gemälde ward 1461 vollendet und ſtellte die thronende Madonna mit dem Kinde auf dem Arme dar, an den Seiten die heiligen Franciscus, Bernardinus, Antonius und Clara. Die Feinheit in der Ausführung des Bildes, welches während der Franzoſenherrſchaft nach Mailand kam, wird überaus gerühmt. Rumohr (Ital. Forſch. II, S. 313 ff.) identifizirt unſern Künſtler und den Meiſter, welcher ſich in der Inſchrift der Wandmalereien von St. Antonino di Bia (Wunder des h. Antonius) Petrus Antonius de Fulgino nennt, und in denſelben Spuren eines Einfluſſes durch Gozzoli bekundet. Zu dieſer Vermuthung nimmt unſer Autor in keiner Weiſe Stellung. Maeſtro Polidoro di Maeſtro Bartolommeo. Im Jahre 1476 erhielt dieſer Meiſter die Bezahlung für die Malereien, welche er im Hauſe des Erzbiſchofs Niccolo Perotti von Siponto zu Saſſoferrato ausführte, von welchem Palaſte heute kaum mehr die Stelle ſeines Beſtandes bekannt iſt. Polidoro war der Sohn des Bartolommeo di Tommaſo, wird 1470 erwähnt und iſt noch zehn Jahre darauf am Leben. Maeſtro Chriſtoforo di Jacopo malt 1467 einen koloſſalen h. Antonius Abbas bei der Thüre in Sta. Maria delle Grazie in Raſiglia ſammt Scenen aus deſſen Leben. Er war zweimal vermählt und Vater zweier Kinder. Zwei Teſtamente, vom 2. Mai 1482 und vom 17. September 1495, ſind vorhanden.

Digitized by Google

Ehre und Tugendsinn Ihnen so theuer, als meine eigene Ehre und Tugendsinn mir theuer ist, so werden Sie mir Ihre Hand nicht versagen, wenn ich sie verlange. Ich bin Ihnen Rechenschaft schuldig, Sie haben Ihnen Rechenschaft schuldig, Sie haben Ihnen Rechenschaft schuldig, Sie haben

Chiara dell'Aquila ꝛc. 1483 erlaubt ihm in Anſehung ſeiner Tüchtigkeit „und da er würdig ſei, in allem Gunſt zu erlangen" der Rath die Eröffnung einer Ciſterne auf dem Platze des Spitales S. Agoſtino nahe ſeiner Wohnung (Anhang, Dokumente Nr. IX). Für Todi arbeitete er ein Votivgemälde, für Terni eine Standarte, ein Bild für S. Angelo della Baſtia. Das im Jahre 1502 ausgefertigte Codicill berichtet, daß Niccolo während der Arbeit, die er für S. Bartolommeo di Marano übernommen hatte, — es war auch dies eine Altartafel — erkrankte und ſeinen Sohn Lattanzio verpflichtete, das begonnene Werk in allen Theilen zur Vollendung zu führen. Am 21. Januar deſſelben Jahres wird der Meiſter unter den Conſuln der Geſellſchaft vom heil. Kreuze angeführt; vier Tage ſpäter ſetzt ſeine Gemahlin, Donna Caterina, Tochter Pietro's Mazzaferte, des Vaters, in des Gatten Gegenwart ihren letzten Willen auf, im Auguſt folgte Niccolo ihrem Beiſpiele. Er ſtarb zwiſchen dem 18. Auguſt und 1. December des genannten Jahres, in dem ihm Donna Caterina bereits vorausgegangen war. Der Verfaſſer vermuthet, daß die Kirche des h. Auguſtin die Gebeine des Meiſters bewahre.

Dieſen urkundlich erhobenen Notizen über die Lebensverhältniſſe des Künſtlers iſt ein Katalog ſeiner Werke beigefügt, der in „authentiſche" und „zugeſchriebene" geſchieden iſt. Von jenen ſind ſechzehn Nummern verzeichnet, dieſe erſcheinen in der Zahl von ſiebzehn. Ueber dieſen Theil des Gegenſtandes handeln wir bei Beſprechung der zweiten Schrift ausführlicher *).

Nebſt Niccolo gedenkt der Verfaſſer noch ſechs ſpäter heimgegangener Maler der Schule. Maeſtro Pierantonio Mezzaſtri, 1457 — 1506. Von deſſen Hand wurde 1468 beiläufig die Kapelle des Pilgerſpitals in Aſſiſi ausgemalt, 1471 die Lünette über dem Thor des Kloſters der h. Lucia. Auch Pierantonio erfreute ſich einer angeſehenen Stellung unter den Fachgenoſſen und wird zu Vorſteherpoſten mehrerer Conſiglien berufen. 1486 fertigte er in der Kirche des Spitals der Stadt eine Madonna, eine andere mit mehreren Heiligen über der Kloſterpforte des h. Franciscus. Sein Teſtament iſt vom 13. November 1506 datirt. Von elf der ihm zugeſchriebenen Arbeiten bezeichnet der Autor fünf als echt. Die Fresken in dem Pilgerſpitale von Aſſiſi enthalten die Kirchendoktoren auf Wolken, jeder umgeben von vier Engeln, die Wunder des Apoſtel Jacobus, St. Antonius und Anſano. In der Lünette von St. Lucia iſt Maria von zwei Engeln verehrt dargeſtellt, daneben in Halbfiguren die Heiligen Lucia und Clara. Das Fresco der Kirche im alten Spital, jetzt auf Leinwand übertragen und in der ſtädtiſchen Sammlung bewahrt, zeigt die Krönung der Maria durch Engel, jenes von S. Francesco, ebenfalls in die genannte Sammlung übergegangen, enthält das Bild der Jungfrau zwiſchen Johannes dem Täufer und dem h. Franz. Bei Carpello endlich malte Pierantonio eine Maeſtà derſelben Heiligen zwiſchen den beiden Johannes und den Apoſtelfürſten in einer Niſche. Alle dieſe Gemälde tragen die Namensinſchrift des Künſtlers und ſind unzweifelhaft authentiſch; ihm zugeſchrieben werden andere im Annakloſter, bei S. Domenico, S. Giacomo und einige bei Belfiore und Maceratola ausgeführte Arbeiten. Alle ſind in Fresco vollendete Werke; wir kennen Schöpfungen in anderer Technik nicht, die Pierantonio angehörten, und ihr Werth iſt von der Art, daß er als Frescomaler dem in der Temperatechnik ausgezeichneten Niccolo an die Seite geſetzt werden dürfte.

Weniger bedeutend ſcheint Maeſtro Ugolino di Gisberto geweſen zu ſein, welcher 1479 zuerſt erwähnt wird. Am 28. Januar dieſes Jahres verpflichtete er ſich zur Ausführung eines großen, in Fresco zu malenden Werkes in der Loggia der Reſidenz der signori priori von Foligno. Es ſtellte in der Mitte die Mutter des Herrn dar, der der Engel ſeine Botſchaft bringt, in der Ecke den h. Felician in pontificalibus, gegenüber den ſeligen Pietro von Foligno. Ornamentation und Landſchaft vervollſtändigten das Gemälde, welches ſpäter der Zerſtörung zur Beute wurde. Ugolino

*) Der unſerem Aufſatze beigegebene Stich rührt von der Hand des verſtorbenen Kupferſtechers Anton Krüger in Dresden her. Das hier dargeſtellte Bild der h. Katharina von der Hand des Niccolo di Foligno befand ſich (mit ſeinem Gegenſtück, einem h. Bernhard) in der Sammlung des verſtorbenen k. k. Münzgraveurs J. D. Böhm und wurde bei der Auktion derſelben von deſſen Sohn, dem Bildhauer Joh. Böhm in London erſtanden. Den h. Bernhard erſteigerte der Domherr Franz Ipoly in Erlau. Beides ſind Temperagemälde von 50 Zoll H. und 27 Zoll Br. Das Bild des h. Bernhard trägt die Bezeichnung: Opus Nicolai Fulginati 1497. Anm. d. Herausg.

Digitized by Google

malte auch in Sta. Maria infra portas eine Madonna mit dem Kinde und dem Evangeliſten Johannes. Maeſtro Feliciano de' Muti, von 1490—1501 urkundlich aufgeführt, war Conſole der Compagnia della Mora und im letzten Jahre ſammt ſeinem Bruder Conſigliere der Stadt. Man ſchreibt ſeiner Hand drei al fresco gemalte Madonnen in Sta. Maria infra portas, in Sta. Maria della Neve und in der Kirche des neuen Spitals zu; alle in großen Bewegungen, voll Majeſtät und Würde ausgeführt. Maeſtro Francesco wird 1513 erwähnt, ohne daß mehr von ihnen bekannt wäre. Wichtiger iſt Niccolo's Sohn, Maeſtro Lattanzio, den wir oben ſchon zu nennen hatten. 1480 bekleidete er das Amt eines priore novello, wozu nur Söhne der Conſiglieri auserſehen wurden; häufig wird ſein Name wegen Käufen und anderen Geſchäften in den Urkunden der Stadt angetroffen, 1515 finden wir ihn als einen der drei Konſulen der Geſellſchaft vom h. Kreuze, er wird Patron der Kapelle Annunziata und zu andern ähnlichen Ehrenſtellen erhoben. Im Jahre 1523 arbeitete er in dieſer Kapelle eine Verkündigung in Fresco. Beim Dom- und Brückenbau von Ste. Manno funginte der Meiſter als Sachverſtändiger. Seine Arbeiten ſind verloren, ſcheinen aber dem Stil Pinturicchio's ſich genähert zu haben.

Den Beſchluß der Reihe von Foligniatiſchen Künſtlern macht Maeſtro Bernardino di Pierantonio Mezzaſtri, des genannten Meiſters Sohn. Er begegnet uns in den Urkunden von 1507 bis 1533 und hat in der Kirche Sta. Maria della Rotonda bei Spello ein Frescogemälde hinterlaſſen. Zwiſchen zwei Engeln iſt hier die vom Sohne mit der Himmelskrone geſchmückte Jungfrau dargeſtellt, darunter nochmals Maria in Geſellſchaft der heiligen Anna, Joſeph und Michael.

Albert Ilg.

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illuſtrationen.)

II.

In unſerm erſten Aufſatze wurde die Vergrößerung des Gebietes geſchildert, auf welchem, durch zahlreiche, ſtets ſich vermehrende Verkehrszüge gefördert, die gegenwärtige Bauthätigkeit Wiens ſich entfaltet.

Bevor wir nun die Reſultate dieſer Bauthätigkeit eingehender beſprechen, muß einer Erſcheinung gedacht werden, die im Allgemeinen ganz der Zeitſtrömung entſprechend, erſt geraume Zeit nach Beginn der modernen Bau-Aera ſich einſtellte, aber ſchon heute zu einer Alles überwuchernden Ausdehnung gelangt iſt. Wir meinen die Baugeſellſchaften. Es wurde ſchon erwähnt, welche bedeutenden Aufgaben die menſchliche Thätigkeit in den Projekten zum Umbau einzelner Stadttheile ſich geſtellt hat, wie Hand in Hand mit den zunehmenden Verkehrsadern der Aufbau ganzer Häuſerkomplexe vor den Thoren Wiens eingeleitet wurde, und wie durch den Bau von Eiſenbahnen aus der Stadt in die Umgebung dieſe letztere ein unermeßliches Gebiet für ſpekulative Köpfe und arbeitsluſtige Hände liefert. Wie ſehr indeſſen der Menſch auch mit ſeinen höhern Zwecken wachſen mag, ſeine geiſtigen und materiellen Kräfte würden bei der Bearbeitung dieſer Rieſenobjekte doch kaum ausreichen oder einer ſo langen Zeit bedürfen, daß der Erfolg geradezu illuſoriſch würde. Der Einzelne hätte überhaupt an ſolche Entwürfe, trotz der ſegensreichen Abſicht, die ihnen zu Grunde liegen, ſich nie gewagt. Hier muß die Anwendung des öſterreichiſchen Wahlſpruchs die niemals ausbleibenden Früchte tragen; „mit vereinten Kräften" wird erreicht, was dem Einzelnen unmöglich ſcheint.

So haben ſich im Jahre 1869, über den Trümmern der geſtürzten Baſteien, auf den breiten Gefilden der einſtigen Glacis und angeſichts der zahlreichen Produkte einer bereits zehnjährigen Bauthätigkeit einige Finanzkräfte mit erfahrenen Baumeiſtern vereinigt und durch Gründung zweier Baugeſellſchaften auf Aktien auch das Kapital zu ihren Zwecken herbeizuziehen gewußt. Durch die Erwerbung immenſer Bauplätze und bedeutender Materialvorräthe, von Gewerkſchaften, Ziegeleien und Steinbrüchen ſetzten ſie ſich in die Lage, den Anforderungen der ungemein baueifrig gewordenen

Digitized by Google

Menge zu entsprechen, das Meiste in eigener Regie durchführend. Durch den Handel mit Bauplätzen, die sie nöthigenfalls lange brach liegen lassen können, durch den Abbruch und Neubau von Wohnhäusern, durch die Uebernahme der Ausführung öffentlicher Bauten, konnten sie jene Acquisitionen, die in den Händen Einzelner nur in mäßiger Weise sich fruktifizirten, in ganz kolossalem Maaßstabe ausbeuten.

Diesen beiden Baugesellschaften folgten im letzten Jahre gegen hundert ähnlicher Aktienunternehmungen, die entweder durch Bauausführungen, durch Grundwucher oder durch bloße Zeitungsnachrichten, welche sie verbreiten, mehr oder weniger erfolgreiche Existenzen führen, und die sich nicht bloß über die Hauptstadt und ihre nächste Umgebung, sondern über ganz Niederösterreich und die benachbarten Provinzen, soweit sie entweder durch dichte Bevölkerung oder durch bedeutenden Fremdenzuzug sich hervorthun, ausgedehnt haben. Keine Gegend, die nur irgendwie der Erwartung auf künftige vortheilhafte Verwerthung Raum giebt, kein Fachmann, der durch den Klang seines Namens nur einigermaaßen das neue Institut vertrauenswürdig machen kann, ist verschont geblieben, ja sogar die bedeutendsten Mitglieder unserer medizinischen Fakultät können sich als Verwaltungsräthe einer Kurortebaugesellschaft unterschreiben.

Der Einfluß, den diese Baugesellschaften auf die Entwickelung unserer Bauthätigkeit ausgeübt haben, ist in jedem Sinne bedeutend. Sie allein konnten die rapide Verbauung der Grundstücke bewerkstelligen und ebenso die rasche und energische Durchführung von Straßenkorrektionen, die mit der Demolirung älterer Häuser und dem Neubau derselben in Verbindung stehen. Die Zahl der von ihnen in eigener Regie, sowohl als auch im Auftrage anderer Bauherren hergestellten Wohngebäude ist sehr beträchtlich, und auch die Ausführung von manchem öffentlichen Gebäude ist an sie vergeben worden. Es muß zugestanden werden, daß ähnliche Leistungen für Privatunternehmer mit bedeutenden Schwierigkeiten, Gefahren und Nachtheilen verbunden wären. Der Architekt zieht es vor, mit einer Gesellschaft zu verhandeln, die auf sicherm Boden steht, von der er rücksichtslos das Aeußerste verlangen kann und deren Angestellte ebenso rücksichtslos das Geforderte herstellen, und auch der Bauherr ist voll Vertrauen und Zuversicht einem solchen Arbeitnehmer gegenüber. Soweit sich die Thätigkeit dieser Gesellschaften auf die Ausführung gegebener Objekte beschränkt, darf ihre Existenz nach jeder Richtung hin vertheidigt werden.

Mit ungleich geringerem Erfolge vermögen die in eigener Regie ausgeführten Bauten einer Gesellschaft zu deren Gunsten zu sprechen. Sie alle machen vermöge ihrer Lage und ihrer Dimensionen, einen gewissen Anspruch auf künstlerische Durcharbeitung und versuchen sich dieser Aufgabe mit den in den reichsten Formen prangenden Façaden und den hübsch dekorirten Einfahrten u. s. w. zu entledigen. Indessen, werden auch die bedeutendsten Künstler mit der Anfertigung des Entwurfes und der Zeichnung bis in's kleinste Detail betraut, — wie dies thatsächlich zuweilen der Fall ist, — die Gesellschaft wird ihrer Aufgabe nie untreu werden, und diese liegt vor Allem darin, „ein Geschäft" zu machen, bekanntlich eine mit der Anfertigung eines Kunstwerkes höchst unverträgliche Absicht. Der Bau muß schnell, womöglich binnen Jahresfrist von der Kellergleiche an, vollendet sein; zum eingehenden Studium fehlt Zeit, Lust und Aufmunterung; das Haus muß möglichst zinstragend werden; der schönste Luxus, derjenige von bedeutenden Dimensionen in den Repräsentationsräumen kann nie sich geltend machen, und in dieser Beziehung wird eine Gesellschaft sich nie von einem Bauherrn unterscheiden, der mehr als Alles seinen Mammon liebt und dem die Schönheit und die Pracht der Ausstattung seines Hauses, in das er sein Geld steckt, nur als Mittel zum glücklichen Erfolge seiner Speculation dient.

Der bedeutendste — leider auch unvortheilhafteste — Einfluß dieser Gesellschaften offenbart sich indessen nach einer anderen Richtung hin. Seitens der Stadterweiterungskommission besteht der allerdings für sie günstige, dem Publikum aber sehr theure Usus, die Stadterweiterungsgründe an den Meistbietenden zu vergeben. Die Gesellschaften können hierbei vermöge ihrer disponiblen Fonds alle einzelnen Offerenten überbieten und einen großen Theil der Plätze an sich reißen, und so kam es, daß bei den von Jahr zu Jahr vorkommenden Licitationen der Preis der Grundstücke mit fabelhafter Geschwindigkeit in die Höhe geschnellt wurde, und daß neu entstehende Gesellschaften den ältern ihre Gründe oder Gewerke zu bedeutend höhern Preisen wieder abkaufen und zu weiterem

Digitized by Google

Aufſchlag, der natürlich immer auf die andern Plätze zurückwirkt, Veranlaſſung geben; daß ferner die fabelhafte Steigerung der Miethzinſe, zu der in erſter Linie ebenfalls die Baugeſellſchaften — wegen ihrer bedeutenden Regiekoſten beim Bau der Zinshäuſer — den Anſtoß gegeben haben, auch noch dazu beitragen, den Werth der Baugründe hinaufzuſchrauben. Man muß dieſe Conſequenzen in's Auge faſſen, um zu erkennen, daß es vor Allem die Baugeſellſchaften geweſen ſind, welche die Veranlaſſung boten, daß in relativ ſo kurzer Zeit zunächſt die Preiſe der Bauſtellen und dann diejenigen der Materialien und der Arbeitskräfte und mit ihnen die Miethzinſe ſo enorm in die Höhe getrieben worden ſind. Während ſie ſcheinbar der Wohnungsnoth abhelfen, tragen ſie ſehr weſentlich zu ihrer Steigerung bei; während ſie dem Drachen ein Haupt abſchlagen, laſſen ſie an deſſen Stelle zehn neue ſich erheben. Allerdings kommt ihnen das Publikum und überhaupt die ganze Zeitſtrömung entgegen. Die Wohnungsnoth, und mehr noch die in jüngſter Zeit in fabelhafter Zahl aufgetauchten Banken und Geldinſtitute und das damit zuſammenhängende große Einkommen Einzelner tragen weſentlich dazu bei, um die Spekulation der Baugeſellſchaften, ſelbſt weit über deren Erwartungen glücken zu laſſen. Es iſt Thatſache, daß Gründe an der Ringſtraße, die ſie vor vier Jahren mit 200 fl. per Quadratklafter gekauft haben, jetzt den zehnfachen Werth haben, und daß ſie hauptſächlich aus dem Erlös dieſer Haus- und Grundverkäufe für ein einziges Jahr 30 — 40 pCt. Dividende bezahlen.

Allerdings war es ſchon früher der Fall, daß bei der Mehrzahl der Erbauer der Ringſtraßenhäuſer der Wunſch nach einem ſchönen Wohnhauſe neben der Rückſicht auf das finanzielle Erträgniß gar nicht aufkam, ſo daß ſich von Anfang an dort das Zinshaus etablirte; jetzt aber iſt in Folge dieſer ins Fabelhafte geſteigerten Grund- und Baukoſten der Zinshausbau an dieſem Boulevard geradezu eine pekuniäre Nothwendigkeit geworden, die den Palaſtbau dort faſt ganz verdrängen mußte. Statt mit Paläſten wird die Ringſtraße mit reichdekorirten Zinsburgen umrahmt, und die Architekten, anſtatt Schöpfer herrlicher, innen und außen auf's Vollkommenſte durchgebildeter Wohngebäude zu ſein, werden Fabrikanten von flitterhaft aufgeputzten Miethkaſernen! Denn nicht bloß, daß die Baugeſellſchaften durch die handwerksmäßige Erzeugung der Zinshäuſer die Architektur verſchlechtern, ſondern ſie tragen natürlich auch viel dazu bei, den andern Architekten und den kunſtſinnigen Bauherren die Herſtellung echter Kunſtwerke, die Ausübung ihres Berufes nach ihrem innerſten künſtleriſchen Bewußtſein zu erſchweren und unmöglich zu machen und überhaupt das äſthetiſche Gewiſſen zu verſchlechtern.

Unter ſolchen Verhältniſſen iſt weitaus der größte Theil der jüngeren Neubauten Wiens entſtanden! Eine der herrlichſten Bauepochen, die eine Stadt durchleben kann und die in ſchönſter Weiſe begonnen hat, wird durch die Einflüſſe einer allumfaſſenden Spekulationswuth in ihrem edelſtem Marke geſtört. Ein Gebäude, um der reinen Kunſt willen errichtet, kennen wir ſeit Jahrtauſenden nicht mehr; ein Gebäude, dienend der Verherrlichung eines Zweckes, ſei es des Haushalts ſeines Eigenthümers, ſei es zu einem allgemeinen Vortheile, ſteht nur noch ſehr vereinzelt da; ein Haus zu bauen, des Geldes wegen, das es einträgt, während man es beſitzt, und um des Gewinnes willen, wenn man es losſchlägt, das iſt die erſte Bedingung geweſen bei der Aufſtellung des Programms unſerer meiſten Neubauten.

Man muß geſtehen, daß in Hinblick auf dieſe nicht zu beſtreitende Thatſache das Reſultat der gegenwärtigen architektoniſchen Thätigkeit, dem künſtleriſchen Gehalte nach gemeſſen, viel beſſer iſt, als ſich erwarten ließe, und es zeugt nicht wenig für die hohe und würdige Stellung, welche unſere Zeit der Architektur und ihren Schweſterkünſten einräumt, daß unter der enormen Zahl von Werken moderner Baukunſt ſo viele ſich befinden, denen geniale Kompoſition und bedeutender Kunſtwerth nicht abzuſprechen iſt. Das muß einerſeits dem glücklichen Zufall zugeſchrieben werden, daß dieſer Periode vorangehend und gleichzeitig mit ihr das Studium der Architektur durch hervorragende Meiſter, durch gute Schulen und Lehrer auf Bahnen gelenkt wurde, die bis vor Kurzem ſeit Jahrhunderten nicht mehr betreten worden ſind, und anderſeits dem mit der rapiden Entwicklung Wiens in Verbindung ſtehenden Umſtande, daß den Behörden, den Privaten und den Geſellſchaften die Mittel zu Gebote ſtehen, um den Ideen jener Künſtler einigermaaßen entgegen zu kommen.

Es muß noch einmal hervorgehoben werden, daß der Zinshausbauſtil ſich nicht an den kaum

in Angriff genommenen öffentlichen Monumentalbauten nähren und kräftigen, daß er von Anfang an sich nur aus sich selbst herausbilden und fortentwickeln konnte. Es ist in den früheren Jahrgängen*) gezeigt worden, wo der große Wendepunkt eingetreten ist, wie plötzlich der alte nüchterne Baumeisterstil einer glanzvollen, von schönen Motiven und edlen Verhältnissen durchgeistigten Renaissance weichen mußte und jener Schwung, der damals von verschiedenen Seiten nacheinander — vom Heinrichshof, von den Förster'schen Bauten und später vom Palais Schey aus — die Architektur der Zinspaläste belebt hat, konnte fast bis auf unsere Tage aushalten. Es ist wieder ein Glück zu nennen, daß gerade jetzt, wo durch einen fabelhaften Spekulationseifer der Bau von Wohnhäusern auf's Neue angeregt und befördert zu werden scheint und ganz ungeahnte Impulse bekommen hat, — daß gerade jetzt eine Zahl von großen Monumentalwerken unter den Händen der bewährtesten Künstler entstehen, welche ohne Zweifel dazu beitragen werden, in jenes Gebiet auch neue, geistige Nahrung, eine Fülle von schönen und edlen Motiven einzuführen.

Es wurde auch früher der verschiedenen Schulen gedacht, die sich damals in kurzer Zeit hier eingebürgert hatten, und deren Träger und Koryphäen wurden damals genannt. Trotz der ungemein großen Thätigkeit, trotz des beständig deutlich sichtbaren Suchens nach noch nicht Dagewesenem ist im Allgemeinen der Typus der Bauweise des Zinspalastes, wie sich schon aus dem stets gleichbleibenden Programm desselben ergiebt, derselbe geblieben. Wir müssen uns auch in dieser Beziehung versagen, das in den früheren Schilderungen Gegebene zu wiederholen.

Es ist nicht einmal eine Neuerung, sondern nur eine immer mehr sich ausbildende Eigenthümlichkeit der neben einander stehenden Zinshäuser, wenn sie durch einheitlichen Façadenbau vereinigt sind. Im Heinrichshof wurde dies Princip zuerst geltend gemacht. Es hat sich immer mehr Bahn gebrochen, und auch die Vereinigung der Höfe, welche den zusammentreffenden Gebäuden zukommen und einzeln oft genug sehr mißliche Dimensionen erhalten, ist stets beliebter geworden.

Solche Gruppenbauten werden namentlich durch die Baugesellschaften gepflegt, indem diese gewöhnlich größere Parzellen mit 4 — 8 Häusern gleichzeitig überbauen. So entstanden einige bedeutende Zinspaläste an der Bellariastraße, auf dem Paradeplatz, zur Seite des neuen Rathhauses; dann vor Allem am Schotten- und Börsenring. Unter letzteren ist eines hervorzuheben, dessen Entwurf von Hansen herrührt, und bei welchem nicht blos Façaden und Höfe, sondern auch die nur durch Balustraden und Kellerstiegen getrennten Vestibules vereinigt sind und als bedeutende Säulenhallen eine ganz vorzügliche Wirkung machen. Daß zuweilen bei solchen gruppirten Häusern in die Mitte des Gebäudes statt einer Oeffnung ein Pfeiler zu liegen kommt, fällt bei den bedeutenden Dimensionen oder großen Anzahl von Fensteröffnungen, die immer anzubringen sind, kaum auf.

Man geht in neuerer Zeit indeß noch einen Schritt weiter und will nicht bloß die nebeneinander stehenden Zinshäuser unter sich, sondern auch mit ihrer nächsten Umgebung harmoniren lassen. Für die Bebauung der die Votivkirche umgebenden Plätze ist die Bedingung festgesetzt, daß die Façaden den von Prof. Ferstel hierzu entworfenen Skizzen entspreche, in welchen eine Vermittlung zwischen den vorwiegenden Renaissancebauten und der gothischen Kirche an der Hand der deutschen Renaissance versucht worden ist, welche sich hier hauptsächlich in der nach Heidelberger und Nürnberger Weise aufgebauten Giebeln aussprechen soll.

Der Absicht und dem Mittel darf man unbedingt beistimmen. Die deutsche Renaissance, die in ihrer Massenvertheilung immer gothisch geblieben ist und nur die Details aus Italien angenommen hat, eignet sich nicht blos vorzüglich zu diesem Vorhaben, sondern sie wird auch durch Einführung ihrer schönen Motive unsere Architektur auf neue, in unserer Zeit noch nicht betretene Bahnen lenken. Und schließlich ist unter diesen Uebergangsmotiven auch die Arkadengänge zu erwähnen, welche im Parterre derjenigen Häuser angebracht werden, die dem Rathhause zunächst stehend, von dessen mittelalterlicher Pracht beeinflußt werden. —

(Fortsetzung folgt.)

*) 5. Band, Jahrgang 1870, 2. Heft.

Zur Charakteriſtik Schwind's.

Moritz von Schwind, ſein Leben und ſeine Werke. Aus des Künſtlers eigenen Briefen und den Erinnerungen ſeiner Freunde zuſammengeſtellt von Dr. H. Holland. Stuttgart, Neff. 1873. 216 S. 8.

Aſchenbrödel. Bilder-Cyclus von Moritz von Schwind. (Holzſchnitt-Ausgabe nach den Thäter'ſchen Stichen.) Mit einem erläuternden Text von Dr. H. Lücke. Leipzig, Dürr. 1873. 13 S. Fol.

Kein Meiſter der neueren deutſchen Malerei hat bei ſeinem Hinſcheiden eine ſo reiche Spende dankbaren Andenkens von der Kunſtliteratur empfangen, wie Schwind. Neben den größeren Eſſays von Regnet, Ille, Pecht, Hettner, Woltmann erſchien ſchon im Jahre von Schwind's Tode Führich's Biographie (vergl. Zeitſchr. VII, 33), und gegenwärtig liegen uns zwei neue Lebensabriſſe des Meiſters von den obengenannten Verfaſſern vor, denen vorausſichtlich eine größere und ausführliche Biographie noch folgen wird*). An eine kurze Beſprechung der beiden neueren Arbeiten, von denen Dr. Holland die ſeinige ausdrücklich als Bauſteine zu einem künftigen Denkmal des Meiſters bezeichnet, möchte ich ſelbſt einen Beitrag anſchließen: den Verſuch einer Analyſe von Schwind's „künſtleriſcher Eigenthümlichkeit" im engeren Sinne, welche in den vorliegenden Biographien hinter dem Intereſſe an der Perſönlichkeit und den Betrachtungen über ſeine Kunſt zurückſteht.

Dr. Holland hat ſein Buch gleichzeitig mit Führich begonnen und, nachdem die Arbeit deſſelben ihm zuvorgekommen war, erſt dann wieder aufgenommen, als „der grundgütige Zufall" ihm den reichen Schatz ſchriftlicher und mündlicher Ueberlieferungen eröffnete, welche ſich im Beſitz von Schwind's Jugendfreund, des Herrn Franz von Schober in München, befinden. Die Auszüge aus den zahlreichen Briefen Schwind's an dieſen einſt ſchwärmeriſch geliebten Freund, der ihm im Lauf der Jahre ſonderbar entfremdet wurde, bilden den intereſſanteſten Theil des Holland'ſchen Buches. Sie geben freilich ein Bild von Schwind's Perſönlichkeit, von welchem man gern zum ungetrübten Genuß ſeiner Kunſtwerke zurückkehrt, und der Verfaſſer möge ſich ſelbſt fragen, ob er nicht beſſer gethan hätte, ſowohl die Zeugniſſe perſönlicher Stimmungen und Verſtimmungen zwiſchen den beiden Freunden einzuſchränken, als auch ſolche Aeußerungen Schwind's, wie (S. 124) über „einen der erſten Hanswurſten Deutſchlands" zu unterdrücken, den der Verfaſſer, ſtatt ihn mit einer apologetiſchen Anmerkung kenntlich zu machen, doch wahrlich beſſer durch einen Korrektur-Strich gegen Schwind's „Unrecht" geſchützt hätte.

*) Dem Verfaſſer der zu erhoffenden Biographie und allen Freunden von Schwind's Kunſt bei dieſer Gelegenheit die Mittheilung, daß die Sammlung der k. k. Akademie der bildenden Künſte in Wien unlängſt aus dem Beſitze des Hiſtorienmalers Leopold Schulz eine Anzahl von Handzeichnungen des Meiſters erworben hat, unter denen beſonders die aus ſeiner frühеſten Zeit von großem Intereſſe ſind. Die Reihe beginnt mit einer akademiſchen Zeichnung nach der Antike und zwar des „Ilioneus" nach dem von Fiſcher ergänzten Gypsabguß. Anm. d. Herausg.

Digitized by Google

Im Uebrigen hat Dr. Holland zwar mit großem Fleiß eine Anzahl Details der Biographie erörtert und mitgetheilt, das Meiſte fällt aber im Weſentlichen mit der Darſtellung Führich's zuſammen, da beide Verfaſſer daſſelbe Material benutzten und ſich weſentlich beſchreibend verhalten. Eine friſche und aufrichtige Ausſprache äſthetiſcher Eindrücke hat Holland vor dem ganz in Verehrung und unbedingtem Lob ſeines Künſtlers aufgehenden Führich voraus. Seine ſubjektiven Anſchauungen haben auch eine natürliche Geſundheit und treffen oft das Rechte, eigentliches Verſtändniß für das Künſtleriſche darf man aber auch bei ihm nicht ſuchen. Schwind's ganze Kunſt iſt ihm kaum etwas Anderes als eine Art von ſelbſtverſtändlicher Schreibweiſe für die „Gedanken", d. h. bei ihm: für den in Worten auszuſprechenden Inhalt an gegenſtändlichen Motiven, auf welche in der Darſtellung und Beurtheilung das ganz überwiegende Schwergewicht gelegt wird. Dieſer ächt moderne Zug, der bei allen Beurtheilungen Schwind's den „dichtenden" Künſtler in den Mittelpunkt ſtellt, ja womöglich die „muſikaliſche Anordnung" ſeiner Cyklen als ſein eigentliches Verdienſt kennzeichnen will, ſoll keineswegs ohne Weiteres als unberechtigt abgelehnt werden; es iſt der natürliche Reflex einer im Weſen der modernen Kunſt tief wurzelnden Lebensäußerung. Ein Vergleich aber, wie ihn Dr. Holland anſtellt (S. 191), wenn er in Schwind's Altarbild der Münchener Frauenkirche „einen noch unentdeckten Namen aus der allerbeſten Blüthezeit der altniederländiſchen Malerſchule" vor ſich zu haben glaubt, kennzeichnet genugſam den Standpunkt des Verfaſſers, der wenigſtens von den Eigenthümlichkeiten der altflandriſchen Schule keine richtigen Vorſtellungen beſitzen kann.

Tiefer und ſachlich gegründeter als die Kunſturtheile in Dr. Holland's Buch erſcheinen mir die äſthetiſchen Bemerkungen in dem vortrefflich geſchriebenen Text der Aſchenbrödel-Holzſchnitt-Ausgabe von Dr. Hermann Lücke. Die Holzſchnitte ſelbſt, um dies vorauszuſchicken, ſind meines Erachtens eine geradezu vollkommene Wiedergabe der bekannten Thäter'ſchen Stiche, photographiſch auf Holz übertragen und von den beſten Kräften der Leipziger xylographiſchen Werkſtätten: J. Günther, H. Käſeberg, R. Oertel, O. Roth und C. Zimmermann meiſterhaft geſchnitten. Es ſind allerdings reine Kopien der Stiche, keine Ueberſetzungen in „Holzſchnitt-Manier"; was man aber meiſt hierunter verſteht: die auf derbe Strichlagen angewieſene Technik des alten Langholz-Schnittes mit dem Meſſer hat mit dem modernen Hirnholz-Schnitt mit dem Stichel ſtiliſtiſch gar keinen Zuſammenhang, und es iſt wirklich eine recht graue Theorie, die mit allerhand wunderlichen Vorſtellungen von „volksthümlicher Kraft und Einfalt" den modernen Holzſchneidern wieder das Schnitzmeſſerlein des 15. und 16. Jahrhunderts aufzwingen will. Thäter's Kartonſtich hat übrigens unter der Hand des Holzſchneiders geradezu gewonnen, und ich möchte gleich den Wunſch ausſprechen: daß auch Schwind's Symphonie bald in gleicher Weiſe in die kräftigere Wirkung des Holzſchnittes überſetzt uns erſcheinen möge, da ſie aus Ernſt's blaſſer Kalte-Nadelarbeit in Glas und Rahmen faſt wie ein weißes Blatt Papier an der Wand hängt.

Lücke's Text giebt ein von ſchöner Wärme belebtes biographiſches Bild mit einer Menge liebenswürdiger und geiſtreicher Gedanken. Eine gewiſſe Ungerechtigkeit gegen andere Richtungen, die ſich hier nicht verleugnet, iſt ein Vorrecht ſolcher Sympathie mit dem Gegenſtande der Darſtellung, wie ſie der Aufſatz durchweht. Das kühne Bild der „fröhlichen Begattung eines heiteren Weltſinnes mit der Schönheit einer leichtbeſchwingten Phantaſie" gehört zu den Stellen, wo ein guter Einfall den Verfaſſer verführte, ſich im Schreiben gehen zu laſſen. Im Ganzen aber lieſt man dieſe auch in der Form ſchönheitsvolle Darſtellung mit wahrer Freude, und die Ausſprüche der innigſten Empfindung für die „befreiende Wirkung" der Kunſt in Schwind's Meiſterwerken wirken um ſo überzeugender, als ſie mit feinem Sinn nur das Beſte berühren, und das Urtheil des Verfaſſers ſich keineswegs in einſeitig befangenem allgemeinem Lob ausſpricht.

Rom. Im Hofe des alten Hauses. Lorenzo Strozzi und Benvenuto Cellini treten ein. Ihnen folgen Bildhauer, Gehilfen und Lehrlinge. Zuletzt Ascanio und Balducci. Im Hintergrund, zum Fenster, in Ferne sieht man den Petersdom.

4. Bild (Mitte rechts): Angelika, eine edle Römerin in ihrer Jugend und von großer Schönheit, wird von Lorenzo Strozzi, einem reichen Florentiner, geliebt und geheiratet. Benvenuto Cellini, ein Freund Lorenzos, wird ihr Liebhaber. Er verläßt sie, um nach Frankreich zu gehen, wo er Angelikas Bildnisse in Ton und

Vielleicht dürfen deßhalb die nachfolgenden Bemerkungen einen Platz unter dem Material zur Geschichte des Meisters beanspruchen.

Es ist oft bemerkt worden, wie die wenig bekannten, aber bei Führich und Holland ziemlich vollständig verzeichneten Incunabeln von Schwind's Kunst von einer ganz unglaublichen und unbegreiflichen Flauheit und Formlosigkeit sind. Die Trentsensky'schen Bilderbogen: „Robinson", „Entdeckung von Amerika", „Oesterreichs Sagen und Heldenmahle", „Scenen aus deutschen Dichtern", „Ritterspiegel"*), sämmtlich mit der Feder auf Stein gezeichnet, sind um das 20. Jahr des Meisters entstanden und haben so gar keinen Zug von seiner künftigen Kunstweise, daß deren nachherige rasche Entwickelung in der That höchst erstaunlich erscheint. „Konventionell" ist ein viel zu milder Ausdruck für diese knochen- und ausdruckslosen Püppchen, deren rundlich manierirte Umrisse, überschlanke gedrehte Glieder und geschwollene Köpfe auf die allerungünstigsten äußeren Einflüsse — ob des Schnorr'schen Ateliers oder anderer befreundeter Künstler? — hindeuten. Als dann, wie eine plötzliche Erneuerung, der Einfluß der Münchener Schule von Cornelius über ihn kommt, bleibt zunächst noch Vieles von den jugendlichen Typen in seinem Stil zurück. Die schöne Federzeichnung, im Besitze der Frau v. Schnorr in Dresden, „Armuth und Mangel überfallen den Müßigen" (1830**), die Fresken in Rüdigsdorf, die erste Redaktion des „Ritter Curt" (Federzeichnung bei Hrn. Eduard Cichorius in Leipzig) sind Beispiele eines Uebergangsstils, dem wahrscheinlich auch die (mir unbekannten) Wandbilder des Königsbaues angehören und dessen auffälliger Unterschied von der spätern Kunstweise auch jede der kleinen Kompositionen aus dem „Almanach der Radirungen" (1833), die öfter als Vignetten in diesen Blättern erschienen, deutlich machen kann.

Schwind ist hier nämlich noch ganz in dem allgemeinen romantischen Typus der Zeit befangen, wie ihn auch Führich's Jugendwerke aufweisen, und der trotz einer strengeren Durchbildung der Modellirung in Gestalten und Gewändern doch sehr stark an die älteren Düsseldorfer erinnert. Ist es noch Niemandem aufgefallen, wie überaus ähnlich die Typen im „Almanach" den Figürchen auf Adolph Schrödter's Radirungen sind? Man könnte sie manchmal für Arbeiten von einer Hand halten, wäre der Strich selbst nicht zu verschieden. Wo immer jugendliche Formen auftreten, sind die rundlichen Köpfchen auf schlanken Gliedern wiederzufinden; die Gewandung dünn und rundlich gefaltet; die Bewegungen lebendig innerhalb eines gewissen konventionellen Rhythmus, die Komposition ohne sichtbares Interesse für die Ausfüllung des Raumes.

Es erscheint mir deßhalb immer höchst merkwürdig, wie Schwind mit einem Male im Oelgemälde des Ritter Curt (1837/38) die neue ihm eigenthümliche und zusagende Formensprache findet, der er dann im Wesentlichen bis zu seinem Tode treu geblieben ist und die als der „Stil Schwind's" einen besonderen Platz in der neuen deutschen Malerei einzunehmen verdient.

Es ist nicht völlig zutreffend, diese neue Kunstweise mit Lücke einen Anschluß an die jugendlichen Formen der Cornelius'schen, mit Dürer verwandten Faust- und Nibelungenzeichnungen zu nennen. Was Schwind überhaupt an formalen Zügen von Cornelius wirklich angenommen hatte, spricht sich mehr in den älteren Werken aus. Die Vergleichung mit Benozzo Gozzoli, die Bezeichnung als „Verbindung von Dürer, Raffael und Antike" (Pecht,

*) Zwei davon mit dem Monogramm: . Deutet dieß auf einen Scherznamen? Das Monogramm der Holzschnitte: , dessen Deutung Holland nicht geben will, hat nach einer Aeußerung von Schwind selbst die Bedeutung „Hirschelhuber", ein Name, der in der Verlobungsgeschichte des Meisters eine Rolle spielte.

**) Nicht: „überwältigen die Mäßigung", wie bei Führich S. 116.

Digitized by Google

Zeitschr. V, 134) sind entschieden richtiger, nur freilich überhaupt für die stilisirende Zeichnung der neudeutschen Schule, für Schnorr und Steinle und für Overbeck und Führich giltig.

Schwind aber bildete sich, wie Genelli, mit dem er in dieser Beziehung immer in Parallele zu nennen ist, eine ganz eigenthümliche Formensprache, welche keineswegs bloß künstlerische „Handschrift" ist, sondern auch in Reproduktionen und sehr ungenügenden Nachbildungen ihren Grundzug nicht verkennen läßt.

Das Aeußerliche daran ist im Gegensatz zu den plastisch-bewegten Gestalten, die er bisher dargestellt, die Entdeckung des specifisch malerischen Reizes der Umrisse in der Fläche, der rhythmisch umgränzte Schattenriß und seine inneren Züge. Durch alle Werke, auch durch seine Aeußerungen über Kunst klingt es wieder, wie sehr Schwind sich dieses Elements seines malerischen Schaffens bewußt war. „Der Kontur ist die Hauptsache", „die Glasmalerei ist der Grund der deutschen Malerei" — sind die den Schülern eingeprägten Aussprüche, und man begreift vollkommen, daß gerade Schwind mit wunderbarem Geschick die Kunst des Ausschneidens für allerhand scherzhafte Erfindungen ausübte.

Bei dieser neuen Auffassung gewinnen Komposition, Proportionen, Typen seiner Gestalten, Bildung der Gewandung und des Beiwerkes ein ganz anderes Gepräge. Das überstrichelnde Durchmodelliren, die rundliche Schlankheit fallen weg, alle Formen gewinnen Fülle; eine neue Ausdrucksweise der Gedankensprache im Deuten, Winken und in körperlichen Anstrengungen, das charakteristische Stehen, Schreiten, Beugen und Schweben, vor Allem aber das im ruhigen Fluß wie in flatternder Bewegung ewig neue und doch immer organische Spiel der Gewandfalten lassen die Motive seiner malerischen Ideen, und zwar an dem ersten Werke, dem Bilde von Ritter Curt, gleich in der schönsten, nicht weiter übertroffenen Weise zur Erscheinung kommen.

Eine „Entdeckung", wie ich es nannte, war dieß Mittel des malerischen Darstellens für Schwind insofern, als er in seinen Jugendarbeiten kaum eine Spur der Stilisirung für die Fläche erkennen läßt. Aber auch in München wird die Lehreinwirkung und das Beispiel der älteren Kunstgenossen ihn nicht unmittelbar darauf geführt haben. Die „altdeutsche", richtiger dem italienischen Quattrocento nachempfundene und mit aller Kraft auf den Seelenausdruck gerichtete Kunstauffassung der neudeutsch-römischen Epoche ging bekanntlich bei Cornelius und Schnorr in stetiger Erweiterung und Befreiung der Formensprache und des Ausdruckes zu den plastisch-stilisirten Formen der großen Meister der italienischen Renaissance über. Die Profilirung der Gruppen und Figuren ist keineswegs betont, die dramatische Natur der Vorgänge bedingt die Komposition in die Tiefe; wie beim Spasimo und dem Jüngsten Gericht der Sixtina ist die Bewegung der heroischen Gestalten eine plastisch-pathetische, im Typus selbst, auch der Frauen, herrscht der Zug nach dem Terribile und was von „altdeutschen" Anregungen zurückgeblieben, rührt aus der deutschen Malerei der Renaissance her: Dürer's Engelgruppen der Apokalypse gaben ein Vorbild der noch weit über die italienische Kunst hinausgehenden unmittelbaren Wucht des körperlichen Ausdruckes, sein accentuirtes Behandeln des Organismus, namentlich des Knochenbaues, liegt den derben Strichführungen der Fresken-Kartons zu Grunde.

Ganz anders suchte der leichtlebige und nach Anmuth dürstende Wiener seinen Weg, als die Studiengenossen im Atelier des Cornelius, die ihm mit ihrer „Weinerlichkeit und Unfreundlichkeit", an tiefsinnigen, augenrollenden und gliederverdrehenden Kartons wurzelnd, gründlichst zuwider waren.

Er fand — wohl ohne zu suchen und von seinem guten Genius geleitet, — was ihm, „der alle und jede schädliche Einwirkung unserer Zeit erduldet, das einzig Richtige war".

Aus den Werken des italienischen Quattrocento (— ich erinnere an den bekannten Stich der „Servitù“ nach Altobello de' Melloni, der „schwind'scher“ ist als alle Altdeutschen —) und des früheren Mittelalters, romanischen und frühgothischen Stils, in welchem die Erbschaft der Antike noch in den Verhältnissen und dem Rhythmus der Linien fühlbar ist, schöpfte Schwind, wie mir scheint, diejenigen „romantischen“ formalen Anregungen, welche seiner innersten Natur entsprachen. Die idealen Typen aber für das Element der weiblichen Schönheit, dessen Maler er in erster Linie werden sollte, fand er weder in der Antike noch in der Kunst des Mittelalters, sondern in der Natur, und zwar nicht in den schönen Landmädchen der Sabinerberge und römischen Modellen, sondern in der gebildeten deutschen „Gesellschaft“, der er selbst durch Geburt und Lebensführung angehörte und für deren Aeußeres er zuerst ein malerisches Auge hatte.

Nach dem Zwang des Reifrock und Puderkostüms und ihrem extremen Gegentheil, der bedenklichen revolutionär-antikisirenden Natürlichkeit, und einem kurzen vergeblichen Versuch zu deutschthümelnder Romantik hatte sich in der Erscheinung der deutschen Frauenwelt die Herrschaft äußerst geschmackloser Kleidermoden, aber zugleich die neue, eigentlich moderne Eleganz der äußeren Erscheinung des Sich-Gehabens und der Haltung ausgebildet, die unsere Kulturepoche bezeichnet, und Schwind hat nicht erst in der von ihm sogenannten „Modernen Zeichnung“ (der „Symphonie“), sondern von Jugend auf diesen Reizen seine künstlerische Huldigung dargebracht. Die Damengruppe im Ritter Curt ist, bis in die Bewegungen der behandschuhten Finger hinein, graziös in modernem Sinne — und so bleiben seine weiblichen Figuren bis zur Schönen Melusine künstlerische Gestaltungen der Typen, deren ästhetischen Reiz der Künstler in seiner lebenden Umgebung empfand.

Ich glaube, daß gerade diesem Element Schwind den größten Theil seiner Popularität verdankt. Wen berührte es nicht wohlthuend, diese anmuthigen, sittigen, gemüthvollen und liebenswerthen Gestalten, deren Anblick und Umgang im Leben erfreuen und beglücken würde, im Bilde wiederzufinden? Statt der Göttinnen, Heroinen oder der nonnenhaften heiligen Frauen oder naiven Landmädchen der italienischen Schulen bewegen sich hier, in Formen von rhythmischem Wohllaut, Erscheinungen, die den empfänglichen Beschauer (den gebildeten Deutschen und nur diesen) wie die erfreulichsten Erinnerungen an eigene Erlebnisse und Begegnungen berühren. Auf die, dem modernen Menschen so naheliegende Frage: „Wenn diese Gestalten lebendig würden, was hätte man an ihnen?“ (Burckhardt's Vorwurf gegen Correggio), gaben wohl niemals Kunstwerke den Zeitgenossen so befriedigende Antwort wie Schwind's Frauen und Jungfrauen.

Es ist noch zu früh, um Gunst und Ungunst dieses Verhältnisses für den bleibenden Kunstwerth von Schwind's Werken abschließend zu würdigen. Gegenüber der Invasion von Gestalten der Halbwelt, die sich in erschreckender Weise in der neuesten deutschen Malerei breit machen, wird man in der keuschen Anmuth der „treuen Schwester“ und ihrer Schwestern hoffentlich noch auf lange hinaus eine erquickliche Quelle reinen künstlerischen Genusses schätzen, wenn auch der Vergleich mit vollendeteren Kunstwerken die bildnerische Kraft des Meisters als eine den besten Zeitgenossen nicht völlig ebenbürtige erkennen läßt. Haben Andere tiefere Kraft des Ausdruckes, naivere Wahrheit der Empfindung: Anmuth hat Er uns in Fülle gegeben.

Wenn ich in dieser ganzen Seite von Schwind's Gestaltungsweise keinen Zug von Dürer oder Cornelius entdecken kann, so werden mir unbefangene Beobachter wohl Recht geben. Aber allerdings verknüpfen sich jene hervorstehenden Züge moderner weiblicher Anmuth bei Schwind gleich im Ritter Curt mit einem ganz andern Kunstelement, dessen Aeußerlichkeit sogleich an Altdeutsches erinnert. Die knorrig gespreizte Gruppe der Schaarwache

Digitized by

und in allen folgenden Werken die bekannten Typen der Gnomen und Zwerge, der täppischen Bauern, Philisterväter, treuherzigen Knappen, grotesken Ammen, Köche und Bedienten entstammen allerdings einer ganz andern Gestaltenwelt und werden nur in seltenen Fällen an Motive der lebenden Umgebung des Künstlers erinnern. Und dann namentlich die umgebende Natur, oder das Beiwerk von Bauten und Geräth, welches die Gestalten umgiebt, versetzt uns jederzeit durch das Gepräge der Ursprünglichkeit und Echtheit in die romantische Vergangenheit, wohin der Meister unsere Phantasie geleiten will.

Hier in der That liegt der Zug von Formenlust, der Schwind nicht äußerlich, aber innerlich mit der deutschen Malerei der Renaissance verwandt erscheinen läßt. Der damals so wunderbar rege Trieb nach der Ergründung und Belebung des Organismus, der über alle überlieferten Grenzen des architektonischen Rhythmus hinaus (und in der Ornamentik buchstäblich „in's Kraut") schießt, der keine unbelebte Fläche, keine bloß schattirende Strichlage kennt, sondern in jedem Striche — auch mit dem Pinsel — die „getriebene Arbeit" der Oberflächen kenntlich machen will, dieser Trieb bleibt auch nach den Jugendarbeiten in Schwind lebendig und äußert sich überall da, wo das Element des Derben und des Komischen als wirksamer Kontrast des Rhythmisch-Anmuthigen seinen Ausdruck findet. Schwind giebt dann, vom Charakteristischen bis zur Karikatur, in den Typen wie in den Formen, in Gesichtsbildung, Gliederbau und Faltenwurf, der namentlich in lustig flatternden Fahnen ausgebreitet wird, Anklänge an die Bilderwelt des deutschen Mittelalters, ohne jedoch je an eine bestimmte Epoche oder Schule zu erinnern. Eine „Fühlung" mit der altdeutschen Malerei bekundet sich in ähnlichem Sinne in seiner Darstellung der Landschaft. Im höchsten Grade theilt Schwind jenes Gefühl für das Organisch-Lebendige in Bodenbildung und Vegetation, durch welches die Stiche und Holzschnitte Dürer's sowohl den bunten Reichthum farbig schöner Einzelheiten der Flandrer, wie das Typische der Landschaften im italienischen Quattrocento bedeutsam übertreffen. In Stämmen und Wurzeln mit einem wahren Behagen am knorrigen „Gesicht" des Holzwerkes, im Laub nicht ohne Manier, die dem locker schwebenden Geäst der Buchen die Silhouette flackernder Flamme giebt, wahr und anmuthig in allem Pflanzendetail des Vorgrundes und vor Allem schön im Bau des Terrains und der Fernen, hat Schwind die Landschaft immer zu einem bedeutsamen, oft zum anziehendsten Theil seiner Kompositionen gestaltet.

Nicht geringeres künstlerisches Interesse widmet Schwind der architektonischen Umgebung, die er mit ebensoviel Stilgefühl, als echt malerischer Phantasie behandelte. Hierin ist er geradezu ohne Vorgänger. Bei den neueren deutschen Historienmalern sind die Architekturen immer wie fremde Zuthaten, perspektivische Aufrisse von architektonischen Abbildungen und Erfindungen, bei denen das Lineal des helfenden Kollegen überall herausſieht. Ueberdieß ward die damals herrschende Vorstellung von Gothik für die Meisten zum Anlaß der langweiligsten Stillosigkeiten. Schwind hatte schon im Almanach der Radirungen einen glücklichen Sinn für das Architektonisch-Ornamentale bewährt und im Ritter Curt giebt er eine ganz neue Welt architektonischer Formen, die er zur harmonischsten Umgebung seiner Gestalten ausbildete. Seinem gesunden malerischen Auge war die Neugothik absolut antipathisch; die Formen des romanischen Stils mit ihren vollen Verhältnissen, dem schönstilisirten Pflanzen- und Thierornament boten ihm viel dankbarere Anregungen. Aber er bewährt neben dem vollen Verständniß für den Geist dieses Stils seine Erfindungsgabe in der Bildung volksthümlich-mittelalterlicher Formen an Wohnhäusern und Geräth, die durch ihre Frische und ihren Humor so äußerst wohlthuend gegen die erstudirten und reflektirten antiquarischen Hintergründe und Beiwerke seiner Kunstgenossen kontrastiren. Die prächtigen Erker, Giebel und Treppen seiner Städtebilder sind wie die besten alten Handwerkserzeugnisse in freier

Formenluſt, nicht nach dem architektoniſchen Schema gebildet und gerade deßhalb anziehend und lebensvoll. In den prächtigen baulichen Hintergründen des Aſchenbrödels iſt der auf antikem Boden erwachſene romaniſche Stil des italieniſchen Mittelalters von ihm mit bewundernswürdigem Geſchick und großer architektoniſcher Begabung an Paläſten und Hallen angewendet. Origineller noch und luſtiger aber ſind die Bauten des Geſtiefelten Katers, wo die romaniſche Burg und die maleriſchen Details des Barockſtils im Vordergrunde ſo recht „mit Vergnügen" ihr Formenſpiel entfalten.

Es ſcheint mir denn auch ſehr begreiflich, daß Schwind da bei Weitem nicht ſo glücklich iſt, wo er ſtatt der maleriſchen Erſcheinung des Bauwerkes ſelbſt architektoniſche Formen zu ſchaffen hat, die über das dekorative Ornament hinausgehen. Schon Schwind's modernes Ornament, z. B. an der Symphonie und der Umrahmung des Aſchenbrödels, iſt keine ſo glückliche Weiterbildung der Renaiſſance als ſein Neu-Romaniſches; ſeine antikiſirenden Motive haben leicht etwas Zopfiges. Die eigentlich architektoniſchen Gliederungen namentlich des Aſchenbrödels, aber auch der Symphonie, entbehren zu ſehr der ſtruktiven Durchbildung, um befriedigend einrahmen zu können.

Dieſe Durchbildung der Gliederungen und Verhältniſſe fehlt denn auch den meiſten jener humoriſtiſchen und ſinnigen Skizzen kunſtgewerblicher Entwürfe, von denen in der That durch die techniſche Ausführung aller Reiz, den die Zeichnungen beſitzen, abgeſtreift werden würde. Es ſind gleichſam maleriſche Variationen auf anregende Motive kunſtgewerblicher Aufgaben und ebenſowenig für den Gebrauch geeignet (und wohl auch nicht berechnet) wie die Pfeifenkopf-Phantaſien im Almanach der Radirungen.

Faſſen wir die vorſtehenden Andeutungen über das Typiſche in Schwind's Stil zuſammen, ſo dürfen wir die Charakteriſtik deſſelben als „Verbindung von Dürer, Raffael und Antike" dahin ergänzen, daß der Meiſter gleich ſeinen Zeitgenoſſen allerdings unter dem Eindruck dieſer drei großen künſtleriſchen Erſcheinungen der Vergangenheit ſteht; daß aber das Element ſeiner eigenthümlichen Formenſprache im Gegenſatz zur plaſtiſchen Durchbildung der Geſtalten auf der „Stiliſirung in der Fläche" beruht, für welche ihm die heraldiſche Behandlung der Figuren von Wand- und Glasgemälden des romaniſchen und frühgothiſchen Mittelalters mehr formale Anregung bot, als die Malerei der deutſchen oder italieniſchen Renaiſſance.

Dieſem Stilprincip entſpricht denn auch in vollem Maaße das Kolorit des Meiſters, wie er im bewußten Suchen und Streben nach der für ihn natürlichen farbigen Darſtellungsweiſe es nach und nach ausbildete — freilich, nach meiner Empfindung, mit weit geringerem Erfolg als in der Zeichnung.

Ueber die ſtiliſtiſche Angemeſſenheit von Schwind's Kolorit, das er ſelbſt als das harmoniſche Nebeneinanderſtellen der Farben innerhalb der accentuirten Konture bezeichnet hat, iſt wohl Niemand im Zweifel. Wenn die „Malenkönner" unter den Kunſtgenoſſen Schwind's Farbe verwarfen und er umgekehrt kein gutes Haar an ihnen ließ, ſo iſt das unfruchtbarer Künſtlerſtreit; — unbefangene Beurtheiler, welche mit einigem Verſtändniß für die ſtiliſtiſchen Bedingungen von Schwind's Kunſt vor ſeine Werke traten, haben wohl nie ein Kolorit nach „moderner Schablone" an ihm vermißt oder überhaupt ein anderes Prinzip der Färbung für ſeine Kompoſitions- und Zeichnungsweiſe gewünſcht. Wo die architektoniſche Haltung immer als „Schmuck der Bildfläche" im rhythmiſchen Umriß ſtiliſirter Kompoſition gewahrt werden ſoll, — und das braucht keineswegs immer ein Wandbild oder ſogenanntes monumentales Werk zu ſein, ſondern jedes bewegliche Tafelbild und jede Zeichnung kann ſo ſtiliſirt werden, — da iſt das farbige Nebeneinander die einzig harmoniſche Ausdrucksweiſe. Auch auf die farbige Technik kommt dabei nicht ſo viel an, als man häufig

Digitized by

mit dem Gegensatz von Oel- und Fresco-Malerei betont. Oelfarben, namentlich moderne, lassen sich ebensogut ohne Glanz als farbige Flächen und ohne die Illusion des vertieften Raumes hinter dem Bildrahmen behandeln, als Frescofarben volle plastische Durchbildung und täuschende Realität der stofflich-körperlichen Erscheinungen ermöglichen, wenn auch die verschiedene Natur der glänzenden Oel- und matten Wasserfarben dabei einigermaßen hindernd und erschwerend sein wird. Es ist also wiederum theoretische Voreingenommenheit, vom Stil der Oelmalerei oder des Fresco als feststehenden Normen zu sprechen.

Schwind selbst beweist es, trotz seiner Bevorzugung der Wasserfarbe durch sein Beispiel am besten, daß ihm das gewohnte Material der ersteren handlicher war und sich harmonischer seinen Erfindungen schmiegte als das Fresco, dessen aquarellirende Behandlung keineswegs von der günstigen Wirkung ist, die der Meister daran voraussetzte.

Nach meiner Empfindung ist die Farbe des „Sängerkriegs" im Städel'schen Museum Schwind's beste koloristische Leistung. Dem Prinzip des „Nebeneinander" entsprechen die mild abgestuften, in warmer Tonart gehaltenen Localtöne, die an die schöne Färbung der venetianischen Schule vor Tizian erinnern. Und „Stimmung" halte ich allerdings für die Grundbedingung eines Kolorits, das dem Beschauer keineswegs perspektivische und stoffliche Illusionen, sondern eine farbenschöne, gleichsam als Vorstellung der inneren Phantasie in bunten Laterna-Magica-Bildern erscheinende Belebung der Zeichnung bieten soll. Man erinnere sich nur, abgesehen von den Fresken der Renaissance, Genelli's ausgeführter späterer Aquarellen, ja Schwind's eigener Jugendarbeiten (Wieland, Autharis, Tritonenfamilie!) und vergleiche damit die Aquarelltöne der „Sieben Raben" und die „Schöne Melusine", in denen seine Biographen freilich „unwiderstehlichen Zauber harmonischer Stimmung und wohllautender Töne" (Holland) „unerreichten Zauber ungekünstelter Farbentöne und wunderbarer Harmonie" (Führich) finden! Mit unbefangenem Auge wird man hier wie beim „Ritter Curt" und dem „Aschenbrödel" eine in der That mehr angedeutete und dennoch oft bunte, aber nicht harmonisch gestimmte Färbung wahrnehmen, welcher die nothwendige Einheit des „Tones" fehlt. Vielleicht am deutlichsten zeigt es der Cyklus der „Reisebilder", wie ungleich Schwind in dieser Beziehung arbeitete; von den glücklichsten farbigen Accorden bis zu den auffallendsten Dissonanzen, zu denen ich namentlich die so häufig auftretenden grünlichen Halbtöne mit rosa Lichtern im Fleisch zähle, sind alle Grade seiner koloristischen Begabung vertreten.

Ich glaube mit dieser Empfindung nicht vereinzelt zu stehen. Nicht ein Einspruch gegen das Prinzip seines Kolorits, worüber Schwind's Biographen sich unnöthig ereifern, sondern die Wahrnehmung, daß der Meister innerhalb seiner Kunstweise das Kolorit so oft vernachlässigt, berechtigt zu dem Urtheil, daß die Farbe seine schwächere Seite war. Ueberhaupt darf beim Rückblick auf die Gesammtheit seines Schaffens nicht nur mit der leichten Wendung vom schlafenden Homer (Holland, S. 182) darüber hinweggegangen werden, daß das heilige Feuer des goldenen Wahlspruchs „Als ich kann" nicht so in ihm brannte, wie bei den Besten seiner deutschen Zeitgenossen, in denen wir die Träger der Erneuerung der Kunst verehren. Reicher begabt und leichteren Sinnes als Andere, durfte er sich fast immer auf den ersten glücklichen Wurf verlassen, aber nur zu oft empfinden wir, daß er nicht sein Bestes gegeben.

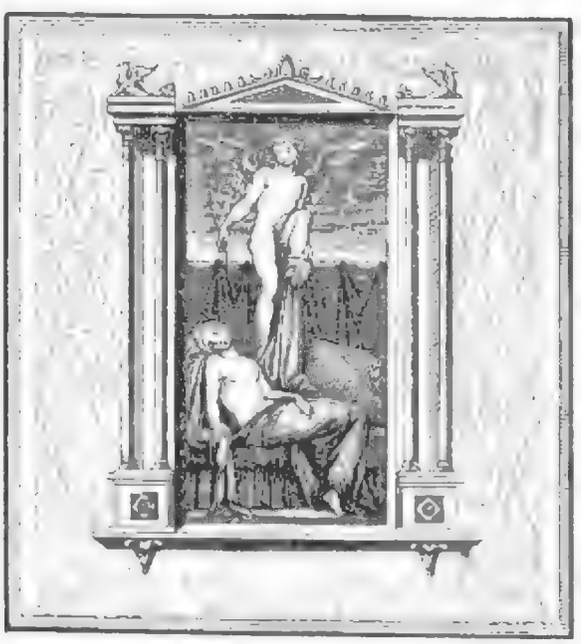
Ob dieser Zug seines künstlerischen Charakters nicht seine Einwirkung auf die Ausbildung von Schülern beeinträchtigt hat, bleibe dahingestellt. Sein Wirken an der Akademie war, meines Erachtens, nicht von so günstigem Erfolg, wie die Biographen rühmen; mindestens wird man darüber nicht in Zweifel sein, daß Bestellungen für so viel Tausend Gulden, als er nach und nach Lehrergehalt empfangen, für ihn, wie für die Nachwelt

erfreulicher gewesen wären, als seine akademische Korrektur — von der er selbst nicht gerade erbaut zu sein pflegte.

Ich will schließlich nochmals einen Wunsch aussprechen, der schon von vielen Seiten geäußert worden ist: daß die Verlagshandlung von Braun & Schneider die Verehrer Schwind's mit einem Album seiner Holzschnitte zu den Münchener Bilderbogen und den Fliegenden Blättern erfreuen möchte*). Der ganz unerschöpfliche Reiz des „Gestiefelten Katers", des „Winters", der „Gerechtigkeit Gottes" machen es wünschenswerth, diese und die vielen köstlichen Holzschnittblätter im Buche zu behaglicher Betrachtung „aufschlagen" zu können und zwar nicht in der ganz ehrenwerthen, aber doch gemischten Gesellschaft der Münchener Bilderbogen. Das „Schwind-Bilderbuch" würde unbedingt ein Lieblingsbuch der deutschen Kunstwelt werden.

A. v. Zahn.

*) Der eine Holzschnitt der Haus-Chronik Bd. I, S. 76 (nicht „mehrere" wie Führich S. 118 angiebt) bliebe besser weg. Er macht gerade dort, neben den leider viel zu wenig bekannten prächtigen Holzschnitten des „Componir-Müllers" (Andreas M., die auch eine neue Separatausgabe verdienten) dem Meister keine Ehre.



Digitized by Google

Digitized by Google

Powered by TCPDF

Meiſterwerke der Kaſſeler Galerie,

in Radirungen von W. Unger.

XIX. Winterlandſchaft von Rembrandt.

In dieſem nur handgroßen Bildchen — es mißt $6^1/_2$ und $8^1/_2$ Zoll — zeigt der Meiſter dieſelbe Wärme der Empfindung, die wir an ſeiner ſchon beſprochenen größern Landſchaft bewundert haben; nur iſt ſeine erſte Wirkung keine ebenſo frappante. Die Einfachheit des Motivs gränzt beinahe an Aermlichkeit. Mit jeder Minute der Betrachtung wächſt aber das Intereſſe, und aus dem koloriſtiſchen Dämmerlicht tritt nach und nach eine unvermuthete Fülle der Geſtaltung hervor, ſowohl an figürlichem wie an landſchaftlichem Detail. Vorzugsweiſe feſſelt die techniſche Behandlung mit ihrem anmuthigen Wechſel des reichlichſten Farbenauftrags im Lichte und einer äußerſt duftigen Tuſchirung der Schattenpartieen. Die Leichtigkeit, mit welcher das Geäſt der entlaubten Bäume und die Giebel und Dächer der alten Baulichkeiten in den Impaſto der Luft friſch hineingezeichnet ſind, dürfte kaum jemals übertroffen worden ſein; ſie zeigt eine Art von Kraftſtück, bei deſſen Produktion der Künſtler ſich mit Wolluſt auf den Stahlfedern ſeines erſtaunlichen Könnens geſchaukelt hat. Darum macht auch das Ganze den Eindruck einer beinahe übermüthigen Improviſation, die das Leſſing'ſche Bedauern über die Länge des Wegs zwiſchen Kopf und Hand hier gar nicht aufkommen läßt. Von dem Zauber der Beleuchtung und des Lokaltons wäre es überflüſſig zu reden, da die Unger'ſche Nachbildung denſelben weit überzeugender als eine jede Beſchreibung darthut. Dagegen würde wohl ein Wort darüber zu ſagen ſein, warum in einem Bilde, das für eine „Winterlandſchaft" ausgegeben wird, gänzlich der Schnee fehlt. Das möchte ſeinen Grund in einer gewiſſen Scheu der alten Meiſter gegen das Vorherrſchen der weißen Farbe wegen ihrer unkoloriſtiſchen Wirkung haben. Die Tradition berichtet uns einen Ausſpruch Tizian's: daß es mit der maleriſchen Färbung beſſer beſtellt ſein würde, wenn der edle Ultramarin ſo wohlfeil wie das Weiß und das letztere ſo theuer wie das erſtere wäre. Gewiß ein gewichtiges, wohlzubeherzigendes Wort, wie es denn auch ein nicht zu überſehendes Factum iſt, daß ſelbſt die älteren Landſchaftsmaler von Fach, nämlich diejenigen unter ihnen, die zugleich als große Koloriſten anerkannt ſind, ſich niemals mit der Darſtellung der Natur im weißen Schneegewande befaßt haben, während es die neueren ſo gern thun. Geringeres Vermögen iſt es keinesfalls geweſen, was jene davon abgehalten.

Fr. Müller.

Mainz: Bürgerschlag

Am Eisgut

Ausschnitt aus dem Plan der Stadt Mainz von Matthäus Merian d. J. (1620). Der Bürgerschlag ist mit einem Pfeil markiert. Rechts daneben befindet sich das Eisgut.

Eine Improvisation ist es, und insofern allerdings von vornherein das Gegentheil dessen, was die Architektur, diese Mutterkunst alles Monumentalen, in erster Linie zu leisten berufen ist; aber zugleich eine Schöpfung, die uns durch die Würde ihrer Erscheinung, durch die feierliche Großartigkeit ihrer architektonischen Prologe den ephemeren Charakter der ganzen Schaustellung vergessen machen kann: eine Verbindung von Vorübergehendem und Bleibendem, eine Umhüllung des Modernsten, das von dem Gebote der Nützlichkeit aus dem spröden Eisenstoff der Konstruktion erzeugt worden, mit den Formen einer altehrwürdigen Triumphal-Baukunst.

Bei ihrem Entstehen hielten die Weltausstellungen, diese charakteristischen Lebensäußerungen der Gegenwart, auch in ihrer äußern Erscheinung das eigenthümliche Gepräge der Neuzeit fest. Das Eisen-Glashaus war die erste Form der Weltausstellungs-Architektur. England ist seine Geburtsstätte; die Krystallpaläste von Sydenham und München sind seine Hauptbeispiele. Ein Stolz der Mechanik, ein allumfassender Mikrokosmus, kühn, licht und freundlich in seiner Erscheinung, ist diese erste Form des Ausstellungsgebäudes ein treues Spiegelbild der menschenfreundlichen Gedanken, welche jene ersten friedlichen Wettkämpfe der Nationen in's Leben riefen.

In Frankreich, und zwar schon bei der Ausstellung des Jahres 1855, nahm das Ausstellungswesen einen stark egoistischen Charakter an, zugleich aber machte sich ein Zug zu künstlerischer und monumentaler Umgestaltung des Paxtonschen Eisen-Glaspalastes geltend. So entstand der Ausstellungsbau der Champs Elysées von Vieile, ein in seinen Umfassungswänden aus Werksteinen aufgeführtes Gebäude, das nur in den Bedachungen der modernen Eisen-Konstruktion Raum ließ und in dessen geschwungenen Dachformen, welche unterwärts aus Zink, oberwärts aus Glas hergestellt sind, die traditionellen Formen der französischen Architektur sich in charakteristischer Weise geltend machen.

Der Ausstellungspalast des Jahres 1867, das große Welt-Ei des Champ de Mars, brachte keinen weitern Fortschritt auf dieser Bahn. Nur das Eine muß als ein schöner, theoretisch genommen wahrhaft genialer Gedanke stets anerkannt bleiben, daß die Franzosen damals durch die koncentrische Anordnung der Arbeitsgruppen, vom Rohprodukt angefangen bis zur Kunst, dieser letztern die ihr im Gesammtgebiete der menschlichen Thätigkeit gebührende centrale Stellung auch räumlich angewiesen hatten. Die Kunst, als die höchste Blüthe der Civilisation, im Herzen der ganzen Anlage: das war das Neue und unübertrefflich Gute in der Disposition des Weltausstellungsgebäudes von 1867. Architektonisch bedeutend war freilich sonst diese Anlage nicht; sie hatte überhaupt weniger praktischen als idealen Werth; es lag ihr mehr eine doctrinäre Abstraktion als ein eigentlich künstlerischer Gedanke zu Grunde, und das Aeußere vollends erhob sich nicht über den Eindruck unzählbarer, kreisförmig neben einander geordneter Welt-Jahrmarktsbuden *).

Welche Stellung nimmt nun unser Weltausstellungs-Palast, zunächst im Ganzen und Großen angesehen, zu den geschilderten Vorgängern ein? Es läßt sich in der Gesammtanlage kein größerer Gegensatz denken, als der Wiener Ausstellungsraum gegenüber dem letzten Pariser ihn darbietet. Statt des geschlossenen Oblongums mit seiner streng normalen

*) Den vielen nachträglichen Verhimmelungen der Pariser Anlage gegenüber mag es nicht überflüssig sein, hier an das Urtheil eines französischen Autors über den Ausstellungspalast von 1867 zu erinnern: „Palais? Est-ce bien le nom qu'il faut donner à cette vaste construction qui enferme dans son enceinte les plus nombreuses créations de l'art et de l'industrie qui aient jamais été rassemblées dans un même lieu? Non, si ce mot de palais implique nécessairement l'idée de la beauté, de l'élégance ou de la majesté. Elle n'est ni belle, ni élégante, ni même grandiose, cette masse faite de fer et de briques, dont le regard ne saurait embrasser l'ensemble; elle est lourde, elle est basse, elle est vulgaire." Kaempfen, Paris Guide, II, 2007.

Circulation finden wir hier ein vielgliedriges, mannigfach bewegliches Ganzes, die schärfste Trennung von Maschinenwesen und Ackerbau, von Industrie und Kunst, und innerhalb der vereinzelt stehenden Gebäude, welche diesen Hauptarten der Produktion gewidmet sind, wieder eine strenge Sonderung der Staaten und Nationalitäten. Theoretisch betrachtet, ist diese Zerklüftung zweifellos ein Rückschritt, die isolirte Lage der Kunsthalle besonders, fern abseits an den stillen Ufern des Heustadelwassers, zum wenigsten keine Bequemlichkeit für den Kunstfreund. Andererseits wollen wir uns freilich auch den praktischen Vorzügen nicht verschließen, welche das bekanntlich einem Projekte des verstorbenen van der Nüll entlehnte „Fischgräten-System" namentlich für die bequeme Installation der Ausstellungs-Gegenstände und für eine sehr ausgiebige Erweiterung der Räumlichkeiten darbietet.

Doch auf diesen und anderen praktischen Dingen beruht die Eigenthümlichkeit der Wiener Ausstellungsbauten nicht. Ihr Charakter, ihr Vorzug ist künstlerischer Art; daß der leitende Architekt der Wiener Ausstellung, daß Hasenauer und seine tüchtigen Genossen Gugitz, Korompay, Storck, Feldscharek, Weber, Graff oder wer sonst noch an der architektonischen Ausstattung des Ganzen Antheil hat — daß sie dem Werke den Stempel heiterer Schönheit und imposanter Größe aufzudrücken verstanden haben, darin erblicken wir die höchste und für uns erfreulichste Eigenschaft, durch welche sich das große Wiener Unternehmen auszeichnet.

Allerdings hat den Kern des Ganzen wieder der englische Geist geschaffen. Die Rotunde, die Konzeption Scott-Russel's, ist in ihrer alles bisher Dagewesene kühn überflügelnden Großartigkeit eine Leistung, die vor Allem als Riesenwerk der Eisenkonstruktion und Technik Bewunderung verdient und als ein für sich bestehendes Ganzes gewürdigt werden will. Die Verbindung dieses Einheitlichen mit dem vielgetheilten, polypenartig beweglichen Fischgräten-System, die künstlerische Lösung der damit gegebenen Widersprüche, die Erfindung einer Architekturform, die auf den Riesenbau im Innern schon gleich am Eingange vorbereitet: das war die Aufgabe, welche dem Architekten der Weltausstellung gestellt war, und er hat sie in überraschend glücklicher Weise gelöst.

Den Centralraum der Rotunde läßt er durch mächtige Arkaden auf schlanken Säulen mit aufgesetztem Gebälkstück sich gegen die Seitenschiffe öffnen. Der stolze Rhythmus dieser Arkaden durchtönt wie ein ernstes Mahnwort der Architektur die luftigen, reizvoll geschmückten Hallen. Nicht minder gewaltig stellen sich die Portalbauten dar mit ihren tiefeinspringenden, gleichsam zum Eintritt einladenden Nischen, ihren segmentförmigen, den Dächern des Industriepalastes entsprechenden Abschlüssen und den Paaren römischer Säulen, die, auf hohe Sockel gestellt, zu beiden Seiten die weitausladenden Gebälke stützen. Das neulich von uns abgebildete südliche Eingangs-Portal, der Haupt-Eingang in den Industriepalast, hat die Grundform eines römischen Triumphbogens, an dessen Attika wieder jene Segmentform der Dachabschlüsse dekorativ zu Tage tritt, und der sich in einem großen, tonnengewölbten und cassettirten Durchgange gegen die Vorhalle der Rotunde öffnet. Von den beiden Portalen der Schmalseiten haben wir das östliche diesem Aufsatze vorangestellt. Die Eckpunkte der Anlage sind durch etwas gedrückt erscheinende Pavillons mit breiten Kuppeldächern im Louvrestyl markirt, welche an der Hauptfronte mittelst luftiger Arkadenhallen in Verbindung stehen. Das Motiv der großen Arkaden des Innern wiederholt sich hier im Kleinen, und besonders in ihrer Anlehnung an die großartigen Formen des Triumphal-Thores bilden diese zierlichen, rechts und links verlaufenden Bogengänge einen der anmuthigsten Züge in der Gestaltung des Aeußern.

Die Formensprache, deren sich die Urheber der Ausstellungsbauten bedient haben, ist kein reines Idiom; wo spräche man heutigentags auch noch ein solches! Aber ein allen

Digitized by Google

gemeinsamer Grundcharakter läßt sich doch leicht erkennen: es ist der der Spätrenaissance von zum Theil italienischer, vorwiegend aber französischer Färbung.

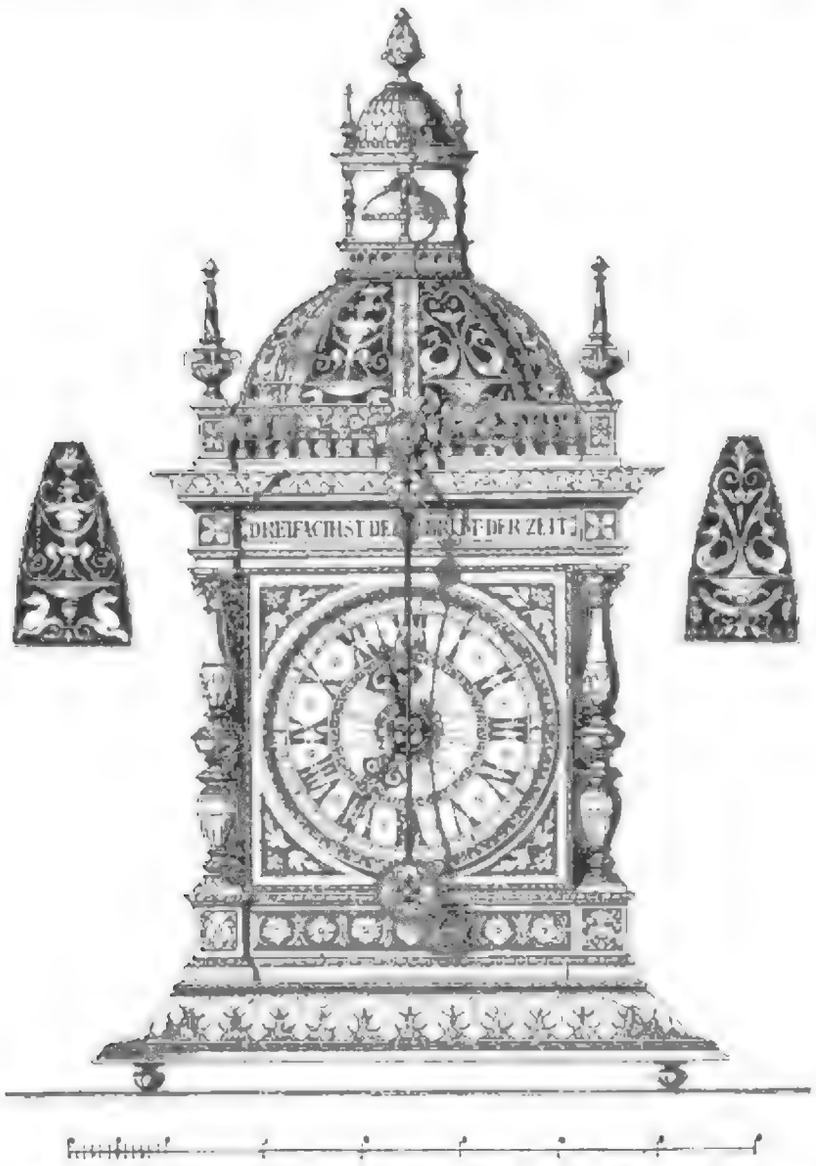
Man weiß, daß verwandte Tendenzen sich in letzter Zeit in Wien, wie anderwärts, häufig Geltung verschafft haben. Neben der strengen hellenischen und der neuerdings auf den Schild gehobenen deutschen Renaissance findet die Baukunst der Barockzeit, namentlich in unsern großen Zinshäusern und Palästen, stets wachsenden Raum und Anklang. Daß die Bauten jener lange so verächtlich angesehenen „Zopfzeit" jetzt von Praktikern wie von Theoretikern wieder eifrig studirt und in ihrer historischen und künstlerischen Bedeutung gewürdigt werden, ist nur ein Beweis mehr für die Rückkehr des „Geschmackes" zu den Anschauungen unserer Altvordern mit Haarbeutel und Allonge-Perrücke. Und es wäre nicht schwer, auch auf den Gebieten der Plastik und Malerei, sowie in den verschiedensten Zweigen der gewerblichen Künste das Vorhandensein analoger Bestrebungen aufzuweisen, deren Ziele man im Einzelnen verwerflich finden mag, deren Existenz jedoch eine unabweisbare Thatsache ist.

Um bei der Architektur stehen zu bleiben: so hat die Schule und hat jede puristische Baugesinnung zweifellos ganz Recht, sich diesen Tendenzen gegenüber ablehnend zu verhalten. Man gebe der Spät-Renaissance die Herrschaft über die Bildung der architektonischen Jugend in die Hand, und wir werden in kürzester Frist bei der absoluten Rohheit und völligen Entnationalisirung angelangt sein! Anders ist die Sache, wenn man die specielle Aufgabe in's Auge faßt, welche den Architekten unserer Weltausstellungsbauten gestellt war. Hier, bei der Gestaltung von Räumen, die dem Geiste der ganzen Menschheit und dem Triumphe der Arbeit geweiht sind, hier galt es, Massen von gewaltiger Ausdehnung schnell in ein architektonisches Festgewand zu hüllen, welches den Eindruck weltmännischer Eleganz und würdiger Pracht ausüben und zugleich den freundlichen Parkanlagen und landschaftlichen Umgebungen sich heiter und gefällig anschmiegen sollte. Und gerade für die Lösung dieser Aufgabe besitzt der gewählte Styl in der grandiosen Rhythmik seiner auf römischer Grundlage beruhenden Massengliederung, in den kuppelförmigen, schön geschwungenen Dachabschlüssen und in seiner zwar spielenden und äußerlichen, aber deßhalb nicht minder anmuthigen Ornamentik Eigenschaften, wie sie kaum irgendwo sonst sich günstiger beisammen finden lassen. Der geschickte Anschluß an das Bestehende, allgemein Verständliche und Gefällige war wenigstens in diesem Falle gewiß richtiger als ein etwaiger Versuch, etwas ganz Absonderliches, Neues oder Nationales zu schaffen, wie es uns z. B. in den unglückseligen deutschen Annexen und Pavillons zur allgemeinen Verwunderung dargeboten wird. Wer von diesen kleinlichen, halb im Vogelbauer-, halb im Faßbinderstyl gehaltenen, barbarisch bemalten Holzschuppen der Architekten Kyllmann und Heyden zu den Hauptbauten des Ausstellungsraumes emporschaut, wird zugeben müssen, daß er hier — bei allem Zopfigen und Flüchtigen im Detail — denn doch eine wirkliche Architektur vor sich hat, die sich vor der Welt sehen lassen kann.

Zum Einzelnen übergehend, werfen wir zunächst einen Blick auf die zierlichen gedeckten Gänge, welche das Eingangs-Portal an der Haupt-Allee mit den Ausstellungsbauten in Verbindung setzen. Dies sind — im geraden Gegensatze gegen jene Anlagen der Berliner Architekten — wahre Muster eines an das Material strenge gebundenen und doch künstlerisch veredelten Holzbaustyles. Besonders gelungen, abgesehen von dem etwas überreich verzierten Haupteingang, finden wir die Eckpavillons und die dreigetheilten Durchfahrten der „Avenue Elisabeth".

Der Urheber dieser Holzbauten, Herr Architekt Gugitz, hat auch an dem Bau des in den letzten Wochen vollendeten Kaiser-Pavillons das Hauptverdienst. Die ersten Firmen

der Wiener Kunst-Industrie haben sich vereinigt, um diese für den kaiserlichen Hof bestimmten Räume mit den Kostbarkeiten ihrer Produktion zu schmücken. Das architektonische Gehäuse ist dieses prächtigen Inhalts würdig. Es stellt sich als ein einstöckiger Bau mit erhöhter Mittelhalle und niedrigen Eck-Pavillons dar, welche, wie der Mittelbau, flach gewölbte, mit Skulpturen geschmückte Louvre-Dächer tragen. Die schräg gegen das Süd-Portal des Industrie-Palastes gekehrte Vorderseite ist im Ganzen einfach gehalten; nur den



Uhr, entworfen von König und Feldscharek, ausgeführt von Hannisch und Dierzinski in Wien.

Mittelbau zeichnet ein vierfäuliger korinthischer Porticus aus. Reicher und gefälliger, dem Charakter des Garten-Pavillons entsprechend, ist die Architektur der Rückseite. Hier tritt an Stelle des Porticus eine tiefe, von vorspringenden Wandpfeilern mit Säulenvorlagen eingefaßte Vorhalle, an welche links und rechts Loggien, von gekuppelten toscanischen Säulen gestützt, sich anschließen. Durch diese Loggiengänge gelangt man aus der Vorhalle links in die Salons der Erzherzoge und Erzherzoginnen, rechts in die für die Suite bestimmten Gemächer, während der Haupteingang direkt in den großen Mittelsaal und von dort in die

Digitized by Google

anstoßenden Salons des Kaisers und der Kaiserin führt. Das satte Roth der Hallenwände mit ihren mattgelben Pilastern belebt den freundlichen Anblick des Gebäudes von der Gartenseite noch mehr. In der Mittelhalle, deren Fußboden ein etwas zu helles und buntes Glasmosaik von Salviati ziert, sind die Wände oben von einem in pompejanischem Styl ausgeführten Friese umzogen. Die Decke schmückt ein allegorisches Gemälde von Karl Schönbrunner, das zwar nicht uneingeschränktes Lob verdient, aber dem gespreizten, fleckig und branstig kolorirten Bilde von Boutibonne an der Decke des Hauptsaales weit überlegen ist. Von der künstlerischen Ausstattung der innern Gemächer erwähnen wir noch das Deckengemälde von Sturm im Salon der Kaiserin und ein Bild von Eisenmenger, welches den Kamin des Kaisersalons zieren soll, sowie des Erstgenannten reizende Grotesken in den Feldern der Thüren des Salons der Kaiserin.

Die innere Ausstattung und Einrichtung sämmtlicher Räume rührt von Professor Josef Storck her; Giani, Haas, Lobmeyr, Faber und Dambök, Paulik und Schrötfel, Bühlmayer, Jsella, Franzini, Banni und Andere haben in der Ausführung der kostbaren Gewebe, Möbel, Kamine und Prachtgeräthe mit einander gewetteifert und ein Ensemble von so stylvoller und gediegener Pracht geschaffen, wie es wohl kaum jemals in neuerer Zeit für einen vorübergehenden Zweck in dieser Vollendung hergestellt werden ist. Wir überlassen die Würdigung des Einzelnen unserm Berichterstatter über die Kunst-Industrie, glauben aber demselben nicht vorzugreifen, wenn wir den bedeutenden Aufschwung, den das österreichische Kunstgewerbe in den letzten Jahren genommen hat, schon nach diesen dem Kaisersalon gewidmeten Arbeiten mit Freude konstatiren.

Das Gegenstück zu dem Kaiser Pavillon bildet der Jury Pavillon, ein Werk des Architekten Feldscharek, der auch bei manchen der übrigen Ausstellungsbauten dem Chef-Architekten zur Seite stand und in dem zierlichen Bau, der den Sitzungen der Preisrichter gewidmet ist, eine schöne Probe seines Talents abgelegt hat. Die Gesammt-Disposition ist der des Kaiser-Pavillons verwandt, nur daß der Mittelbau, der den großen Versammlungssaal umfaßt, beim Jury-Pavillon zweistöckig angelegt ist und die offenen Säulengänge, welche hier wie dort die Rückseite beleben, sich auch um den halbrunden Abschluß des Saalbaues herumziehen. Die Dächer haben, dem schlichtern Charakter des Ganzen angemessen, die gestutzte Pyramidenform. Unter den mit Maß und feinem Geschmack angewendeten Ornamenten sind besonders die schönen Eisengitter der Portale und die theils in Stuck ausgeführten, theils in schlichtem Grau und Braun gemalten Details der Decke des Hauptsaales hervorzuheben.

Auf die Architektur der Kunsthalle hat Hasenauer wohl mit Absicht am wenigsten Kunst verwendet. Während sich die beiden im rechten Winkel vorgeschobenen Pavillons (der Amateurs und der Museen, ihrer ursprünglichen Bestimmung nach) stattlicher Säulenvorhallen und hoher Freitreppen erfreuen und während sich dadurch im Rücken des Hauptgebäudes ein von Ferstel's reizvoll geschmücktem Ziegel-Portal von Osten her zugänglicher „Kunsthof" bildet, ist die westliche Fronte des Kunstausstellungsgebäudes nüchtern und fast ganz schmucklos gehalten. Lang und niedrig ziehen sich die durch große Fenster und eine Reihe schlichter Pilaster gegliederten Mauern hin, und weder die Pfeilerhalle des Mittelbaues noch die abschließenden Quertrakte mit den Seitenportalen bringen irgend ein bedeutsames künstlerisches Element in die etwas langweilig dreinschauende Masse. Um so mehr Studium und Berechnung ist auf das Innere verwendet. Die Anlage der Räumlichkeiten in Bezug auf Größenverhältnisse und Licht-Disposition ist das Resultat eingehender vergleichender Studien und Experimente. Was wir hier vor uns haben, wird beim Neubau der kaiserlichen Gemäldegalerie, deren Fundamente bereits aus dem Boden hervorsteigen,

in allem Wesentlichen übereinstimmend zur Ausführung gelangen. Der Bau der Kunsthalle hat insofern schon als solcher für Wien eine mehr als vorübergehende Bedeutung, und es wäre sehr zu wünschen, daß die Erfahrungen, die man bei der Generalprobe auf dem Weltausstellungsplatze macht, noch für die „Fest"-Ausführung vor dem Burgthor verwerthet werden könnten. Ohne uns in technische Detailfragen einlassen zu wollen, darf doch so viel wohl schon jetzt konstatirt werden, daß das Oberlicht auch in der hier vorliegenden, mit aller Sorgfalt abgewogenen Konstruktion dem Seitenlicht in jeder Hinsicht nachzustellen ist.

Das Seitenlicht bleibt nun einmal das natürliche Licht für Innenräume, das Licht, bei dem die meisten Bilder gemalt, auf das sie gestimmt sind. Also, je mehr Räume mit Seitenlicht, desto besser eine Galerie! Oberlichträume dagegen nur ausnahmsweise für Bilder größten Formates und solche, die als Dekorationen von Prachtsälen gedacht, mehr auf das Zusammengehen mit der Architektur als auf eine spezielle Bildwirkung berechnet sind! Legt man diesen Maßstab an die Gemäldesammlung der Kunsthalle an, so ergibt sich, daß hier viel zu viel Oberlichtsäle und zu wenig Räume mit Seitenlicht vorhanden sind. Die umfangreichen Historien-Bilder lassen sich zählen — das konnte man im voraus wissen — dagegen sind die Genrebilder, Landschaften und andere Kabinetstücke, wie gewöhnlich, zu Hunderten da, die nun wohl oder übel in das große Treibhaus hinein müssen, in dessen prosaisch gleichmäßigem und doch zerstreuend wirkendem Licht sie rettungslos zu Grunde gehen. Wohlthuend und übersichtlich, ein förderndes Element künstlerischer Bildung ist eine Gemäldesammlung nur dann, wenn sie das Gleichartige und harmonisch Zusammenstimmende in beschränktem Raume darbietet, wie dies z. B. Schinkel's klassische Berliner Galerie in ihrer ursprünglichen Anordnung that. Eine Reihe großer Oberlichtsäle mit schichtenweise übereinander geordneten Massen vorwiegend kleinerer, ja zum Theil duodezförmiger Bilder muß auch bei der sonst geschmackvollsten Aufstellung den Sinn eher verwirren als bilden, das Auge ermüden, statt es zu erquicken.

Ich wende mich zum Schluß dem Hauptgebäude der Industriehalle zu, um dem Kerne des Ganzen, der Rotunde, noch einige Worte zu widmen. Wir schreiten unter dem gewaltigen cassettirten Tonnengewölbe des Südportals hindurch, werfen einen Blick auf dessen von Gehling nach Laufberger's Entwurf ausgeführtes Glasfenster*) und werden dann sofort des riesigen Zeltdaches der Rotunde ansichtig, das auf einer schlanken, rundbogig verbundenen Pfeilerstellung ruhend, den kreisförmigen, von einem breiten Umgang eingefaßten Raum überspannt. Die architektonische Dekoration dieser Pfeilerarkaden ist ebenso reizvoll wie imposant; besonders schön sind die von Graff gezeichneten vergoldeten Eisengitter vor den Lichtöffnungen der Treppenpfeiler. Nur ein Punkt des Innern der Rotunde, von deren Konstruktion als solcher ich ganz absehen will, ist in unbegreiflicher Weise roh gelassen: der Uebergang von dem Gesims der Pfeilerstellung zu der Zeltform des Daches. Die Pfeilerstellung trägt eine Galerie mit dürftigem Eisengitter. Das Zeltmotiv läuft unten in einen großen, goldfarbig bemalten Rundstab aus. Dazwischen aber, im Rücken der Galerie klafft eine weite Lücke, in der die gebogenen Träger der radialen eisernen Dachbalken in häßlicher Nacktheit zu Tage treten. Daß dem feinen Auge des leitenden Architekten diese wunde Stelle entgangen sein sollte, läßt sich kaum denken. Es wird wohl irgendwo anders gefehlt haben, als man im Drange der Begebenheiten an die architektonische Dekoration der Rotunde kam.

C. v. Lützow.

*) Eine Abbildung desselben wird dem nächsten Hefte beigegeben werden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur Erinnerung an L. Hugo Becker.

Von Ludwig Bund.

Mit einer Radirung.

In Wald und Flur, der weiten Welt entzogen,
Da ſaß er, lauſchend dem geheimen Regen;
Hier auf den Zug in grüner Zweige Wogen,
Am Bache dort der Welle leiſen Schlägen.
Und wie Natur in ihren großen Zügen
Harmoniſch ihre Bilder weiß zu fügen,
Wußt' er in ſeinen Bildern das Entzücken,
Das er empfunden, ſeeliſch auszudrücken. —

Welch ein entſetzliches Grauen liegt doch in der Macht des Todes, wenn er mit dem jungen, ſchönen Menſchenbilde zugleich einen Geiſt auslöſcht, der geſchaffen war, Tauſenden die Freude des Daſeins zu geben!

Dies gilt namentlich von dem begabten Künſtler, der uns entriſſen wird, ehe das Haar ihm ergraut, gleichviel, in welcher Richtung der Kunſt die Muſen ihn gedrängt hatten.

Bei dem jungen Krieger, wenn er auf heißer Wahlſtatt fällt, liegt die Verſöhnung ſeines Todes zugleich verklärend über ſeinem frühen Ende. Im Rauſche des Sieges greift er nach dem Heldenruhm, und ob auch der Lorbeer, der dem Sterbenden die Stirne ſchmückt, mit den Strömen ſeines Blutes gefärbt iſt, uns tröſtet der Gedanke, daß es ſein Loos war, daß er für eine gute Sache das ſchöne Ziel erreichte.

Anders jedoch wollen wir die Laufbahn eines Künſtlers gemeſſen wiſſen, und gewiß dann erſt recht, wenn im Beginne derſelben aus ſeinem Schaffen ſchon die leuchtenden Knospen hervorbrechen; dann haben wir die Berechtigung, mit warmer Hoffnung und Sehnſucht den duftigen Blüthen und der labenden Frucht entgegen zu ſehen, und wenn uns der Tod darum betrügt, dann geziemt uns wohl die bange Klage.

Aber auch bei einem ſolchen Verluſte gibt es eine Verſöhnung, wenn in dem frühe abgeriſſenen Leben ſchon das ganze fertige Künſtlerleben lag. Gleich wie am Götterbaume der Hesperiden die Goldfrucht zwiſchen Blüthen, zwiſchen Knospen prangt, ſo bietet uns wohl hier und da ein Künſtler in ſeinen Anfängen ſchon die Meiſterwerke, die Früchte, ſüß und labend, zwiſchen Knospen und Blumen.

Eine ſolche Erſcheinung war und iſt der früh abgerufene Landſchaftsmaler L. Hugo Becker.

Vor einigen Monaten feierte man in Düſſeldorf an ſeinem Grabe durch die Enthüllung eines ihm von ſeinen Freunden gewidmeten Denkmals ein ergreifendes Gedächtnißfeſt, bei dem durch die Theilnahme der Künſtlerſchaft wie in dem Zudrange des größern Publikums die Bedeutung ſeines Verluſtes voll in den Vordergrund trat. Aber auch die Verſöhnung über ſeinen Tod trat bei dieſer Verſöhnungsfeier mit heiligen Troſte an die Herzen derer, die um ſeinen frühen Heimgang geklagt. Wohin man hören mochte, überall ſprach ſich

die Ueberzeugung aus, daß der junge Künstler bei seinem Scheiden schon als ein vollendeter Meister in der Kunst dagestanden und daß ein längeres Leben dem Kranze seines Ruhmes wohl einige frische Blätter zugefügt haben würde, daß der Blüthenschmuck desselben aber schon jetzt unvergänglich sei.

Dieses einstimmige Urtheil über den Geschiedenen knüpfte sich, wie an viele andere werthvolle Bilder, die von früher her in der Erinnerung derjenigen, die sie gesehen, lebten, an eine neu ausgestellte Landschaft „Auf der Höhe", welche von einer wunderbar fesselnden Schönheit durchweht, von einem Hauche des Genies durchgeistigt war, die Alles neben ihr in den Schatten stellten. Neidlos erkannten die Künstler, und auch diejenigen, deren Beruf gleichfalls die Landschaftsmalerei ist, diesem Bilde den Preis zu; das Publikum aber begriff vor ihm, wie gemalt werden muß, um selbst den schlichtesten Laien für die Kunst zu begeistern.

Bevor wir den kurzen Bildungs- und Lebensgang des jungen Künstlers näher beleuchten, sei es erlaubt, auf dieses sein herrlichstes Werk das Auge zu wenden, da es das Urtheil, daß Becker ein geborener und in seinen Anfängen schon vollendeter Künstler gewesen, begründen soll.

Das Bild wurde im Jahre 1867 gemalt, von dem Kunstverein für Rheinland und Westfalen angekauft; ging durch die Verloosung in Privatbesitz über und ist jetzt Eigenthum des Herrn Fr. König in Bonn. Fern liegt ihm jene verderbliche Richtung der Effekthascherei, des ungesunden Naturalismus unserer Tage, dessen Aufgabe darin allein gipfelt, durch ein bestechendes Kolorit zu wirken, dem aber der geistige Inhalt, die Schönheit der Linien eine verklungene Sage der Kunstgesetze wurden. Hier wirkt nichts als einfache Schönheit der Natur: das Ideal, das keinem Kunstwerke ganz fehlen soll, ist ihm nur leise beigegeben. Aber aus der treuen Wiedergabe dessen, was die Natur in ihrer Verklärung dem Auge des Künstlers bot, und der Verbindung desselben mit dem Ideal, das in seiner Seele lebte, entstand eine Harmonie in reiner Vollendung. Dieser Charakter kennzeichnet alle Werke des Künstlers, und da er am Quelle der Poesie getrunken, fand er leicht und glücklich den dritten Factor, der dem wahren Kunstwerk unerläßlich ist: das gute Motiv. Und so auch in dem Bilde „Auf der Höhe".

Der Maler führt uns in ein Seitenthal des vielgepriesenen Moselgebietes und dort auf die reinen Höhen, wo der Odem Gottes schrankenlos weht. Es ist Sonntag Morgen, der strahlende Sommermorgen, der wahre „Tag des Herrn", — durch wilde Brombeerranken und eine vollgrünende Hecke führt uns ein Fußpfad zu einer in der Mitte des Bildes liegenden Kapelle, deren stumpfes Thurm- und langes Hauptdach sich in mächtigen Lindenbäumen fast verlieren. Im Vordergrunde links, in einem frisch umgestürzten Acker, rastet der Pflug; in dessen Nähe schwatzt ein munteres Elsternpaar. Hinter dem Acker, und an das kleine Kirchlein grenzend, breitet sich der Friedhof mit seinen ernsten Zeichen aus. Diesen schützt nach vorn zu eine primitive Mauer von Feldsteinen, nach hinten schließt ihn ein bewaldeter Bergrücken ab, aus dem, in die Luft hinausragend, eine alte Ruine hervortritt. Von der Kapelle abwärts senkt sich die Landschaft ziemlich steil in ein liebliches Thal, zu dem das Auge an einem gesegneten goldenen Kornfelde hinabgeleitet wird. Durch das Thal schlängelt sich ein Gewässer in leichten Windungen; dort liegen auch geschützt die Hütten der Bewohner zwischen Wiesen, Gärten und Feldern zerstreut. Aus diesem Thale steigen einzeln und in Gruppen die frommen Kirchengänger zu der Kapelle empor und geben so dem Bilde die passendste Staffage. Der größte Reiz des Bildes beruht aber in der duftigen Höhe, die rechts vom Thale anstrebend, von Wald und Saatfeldern durchflochten, von Linie zu Linie sich aufbauend, in eine endlose Ferne aufgelöst

Digitized by

wird und den Beſchauer mit ſich von dannen zieht. — Wenden wir uns nun zu dem Schöpfer dieſes Bildes!

Ludwig Hugo Becker wurde im Jahre 1834 den 19. Juli in Weſel, der preußiſchen Feſtung am Rheinſtrome, geboren, wo ſein Vater als Uhrmacher lebte. Schon im zarteſten Knabenalter zeigte ſich bei ihm eine ganz entſchiedene Anlage zum Zeichnen. Dieſer Befähigung, die von Lehrern und Freunden der Eltern unterſtützt wurde, wandte der Knabe bald ſeine ganze Seele zu, und es war ſchwer, ihn zum gleichen Fleiße in den anderen Schulwiſſenſchaften anzuhalten. Die Strenge der Eltern ließ hierin jedoch nicht eher nach, als bis Hugo ſich das Wiſſen einer höheren Gymnaſialbildung erworben hatte. Durch die dann ernſtlich begonnenen Zeichenſtunden trat ſein Beruf zur Kunſt entſchieden hervor, und ſo fand er im Jahre 1852 durch ſeine Vorlagen Aufnahme an der Akademie zu Düſſeldorf. Schnell beendete er den Kurſus der unteren Fächer; im nächſten Jahre bereits war er Mitglied der Landſchafterklaſſe und glücklicher Schüler des Meiſters Johann Wilhelm Schirmer, deſſen Anerkennung und Liebe ihm fortſchreitend zu Theil wurde, jemehr ſeine gediegenen Studien ſich entwickelten und ſein feines Kompoſitionstalent überraſchend hervortrat.

Im Jahre 1856 legte er ſein erſtes größeres Bild dem Urtheile der Menge vor. Es war ein eigenthümliches, großes, durch und durch poetiſches Werk, jenes „Opfer der alten Deutſchen“ und erregte die Aufmerkſamkeit aller Kunſtfreunde und die Bewunderung ſeiner Kollegen. Unter der majeſtätiſchen Pracht einer Urwaldseiche, vom Mondlicht und den Flammen des Opferheerdes beleuchtet, zeigte er uns die Rieſengeſtalten des Prieſters und die unſerer Vorfahren. Niemand wollte glauben, daß die Kraft, Größe und Wahrheit des Bildes die Erſtlingsarbeit eines eben in's Leben tretenden Jünglings war. Das Werk iſt, beiläufig geſagt, im Beſitz des in jüngſter Zeit vielbeſprochenen preußiſchen Generals der Kavallerie Grafen von der Gröben, der es ſehr hoch ſchätzt.

Der Erfolg der erſten Arbeit war natürlich ein ſtarker Sporn für das weitere Schaffen. Gleich darauf machte Becker in Gemeinſchaft mit andern Künſtlern ſeine erſte Studienreiſe, und zwar wandte er ſeinen Schritt nach Weſtfalen, das eine unerſchöpfliche Quelle von Bildern für unſere Genre- und Landſchafts-Maler geworden iſt. Die Frucht dieſer Reiſe war ein großartiges Bild in Höhenformat: „Das vorüberziehende Gewitter“, in welchem namentlich wieder die kecke Behandlung der Staffage — er ſelbſt mit ſeinen Freunden — und der gewaltige Zug der Luft hervortreten. Andere Bilder, welche dem weſtfäliſchen Boden ihren Urſprung verdanken, ſind „Der Schäfer auf der Trift“, „Sonntag Morgen“, „Wäſcherinnen am Bach“, „Waldabhang mit raſtenden Künſtlern“.

In ſpäteren Jahren beſuchte er den Oberrhein, die Moſel, die Schweiz, die Normandie und die Oſtſeegebiete. Von allen dieſen Ausflügen brachte er reiche Schätze an Studien und Zeichnungen nach Hauſe. Die Schweiz und Normandie intereſſirten ihn für die Richtung ſeiner Kunſt nur wenig; ihm ſtanden die heimiſchen Gefilde über Alles hoch. Mit jedem neuen Bilde ſtieg bei ihm der Reiz der Durchbildung und Vollendung, und faſt in jedem Jahre kaufte der Kunſt-Verein für Rheinland und Weſtfalen eins ſeiner ausgeſtellten Werke. Von dauerndem Werth ſind noch „Badende Knaben“, „Aus der Normandie“, „Das Dorf im Schnee“ und „Chriſtnacht“. Im Jahre 1861 erhielt er auf der internationalen Ausſtellung zu Metz die Kunſt-Medaille für ſeine „Schlittenfahrenden Knaben“, und auf der Weltausſtellung zu Paris entzückte ein Bild von ihm „Der Hirtenknabe“ und fand ſchon am erſten Tage ſeinen begeiſterten Käufer. Von dieſem Bilde hieß es, „es ſei ſchön, wie ein deutſches Volkslied“.

Becker's Kunſt war einem Jeden verſtändlich. Klar, einfach und harmoniſch weckte er

mit seinen Bildern immer den ewig anklingenden Ton der Poesie und der süßen Befriedigung in der Brust des Beschauers, und in der Wahrheit des Dargestellten lag zugleich das Maaß für den strengsten Kunstrichter. Dabei fehlte ihm jeder Dünkel und der so manchem Künstler eigene und oft auf nichts gegründete Stolz. Wo seine Freunde über ein neues Bild von ihm entzückt waren, da lag er mit sich im Streit, weil er das, was er mit dem geistigen Auge sah, in dem Werke nicht erreicht wußte. Der Genuß und der Reiz seiner Kunst lagen für ihn in der Arbeit selbst, in dem Studium dessen, was er vom Einzelnen zum Ganzen gebrauchte: des Baumes, des Baches, des Waldsaumes oder des sanften Spiegels eines Wassers. Vor allem prächtig und schön waren seine Bergstudien mit den märchenhaft blauen Formen und dem glanzvollen Sonnenlichte. Jede für sich war ein Bild voll Vollendung im Kleinen, das uns zeigte, wie fein der Sinn des Künstlers strebte und empfand.

Eine seltene Erscheinung war bei ihm das ausgeprägte Talent der Komposition, das auch seinem großen Lehrer so eigen war. Ein anderer seiner Vorzüge war der der lieblichen Vereinigung der Staffage mit der Landschaft. Wenn er den lachenden, den träumenden Wald schon im duftigen Farbenglanze und im Blumenschmuck vor uns erstehen ließ, wie wußte er ihn zu beleben durch eine spielende Kindergruppe, durch ein lauschendes Reh! Eine sonnenhelle Seele sprach aus seinen Bildern. Das Kleine wurde unter seinem Pinsel groß, und dem Unscheinbaren lieh er den Glanz wohlthuender Verklärung. Und alle diese Vorzüge stellten ihn in der Meinung der besten Kunstkritiker höher, als alle gepriesenen Naturalisten unserer Zeit, weil sie erkannten, wie er warm und ausdauernd dem Ideale lebte.

Ein feiner geweihter Geist spricht auch, und hier vielleicht ganz besonders, aus Becker's Zeichnungen, die er in Lithographie und zahlreich für den Holzschnitt ausführte. Die letzteren sind nicht selten den berühmtesten Meistern an die Seite zu stellen, und wir verweisen einfach zur Begründung auf den ersten Jahrgang der „Deutschen Bilderbogen". Sehr viele vortreffliche Illustrationen zu Gedichten schuf sein sicherer Stift, und immer traf er den vollen Inhalt der gegebenen Poesie. Bei diesen Zeichnungen tritt es recht deutlich hervor, wie sein Auge das Geheimniß der Licht- und Schattenwirkung erfaßt hatte, und manche derselben bilden für alle Zeit anderen Künstlern eine werthvolle Handhabe beim gleichartigen Schaffen.

Zu dieser hervorgehobenen Vielseitigkeit tritt noch die Befähigung zur Führung des Stichels. So fanden sich in seinem Nachlasse drei werthvolle Radirungen, von denen eine diesen Zeilen eine warme Fürsprecherin sein wird. Auch hier wirken dieselben Vorzüge seiner Kunst: feine Zeichnung, liebliches Motiv und innige Verschmelzung der Landschaft und Staffage.

Und alle diese künstlerische Kraft und geistige Fähigkeit mußte so früh vergehen!

Schon seit dem Beginne seiner Künstlerbahn trug er den Keim des Todes in sich. Mit jedem Jahre sahen seine Freunde seine einst so schöne Jünglingsgestalt mehr dahinschwinden; doch es wurde den verderblichen Mächten schwer, über seinen elastischen Geist Herr zu werden.

Im Beginne des Winters 1868 schwand die letzte Hoffnung auf seine Genesung. Er selbst ging zu jener Zeit an die Vollendung eines großen Bildes „Weinlese an der Mosel", und in letzter Lebenskraft, mit todesmatter Hand, oft unter herben Schmerzen und doch mit bewunderungswürdiger Energie saß er vor dem Werke und wollte nicht davon lassen. Er fühlte wohl, daß er seinem Künstlerleben mit demselben den Schlußstein setzte. Und so war es auch; als es vollendet, als es sonnig und frisch auf der Ausstellung dem Anblick

Digitized by Google

der Verehrer dargeboten war und er über die Schönheit desſelben liebenden Beifall empfangen hatte, neigte er ruhig ſterbend ſein Haupt.

Poetiſch, wie ſein Leben, ſein Schaffen, war ſein Tod: in der Chriſtnacht, als die erſten Glockentöne den Anbruch des hohen Feſtes verkündeten, ſtand ſein Herz ſtill.

Sein reicher Nachlaß wurde im Künſtlerlokale „Malkaſten“ ausgeſtellt und dort verſteigert. Man ſtaunte über die reiche Fülle der Studien, Zeichnungen, Aquarelle und Entwürfe, und es entſtand ein förmlicher Wettkampf um ihren Beſitz. Viele der Studien wurden ſogar von Seiten der Akademie als Vorlagen für die Schüler der Landſchafter-Klaſſe angekauft, und in manchem Künſtler-Atelier ſieht man den Segen des Fleißes und ein Zeugniß des wahren Künſtlerberufs in einer Arbeit von L. Hugo Becker.

Krone auf dem Dache der Rotunde der Wiener Weltausſtellung.

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illustrationen.)

III.

Mit dem Ausbau der Ringstraße, mit dem Bau der Zinspaläste sind die Namen von Künstlern verbunden, die nicht bloß durch ihre eigenen Werke, sondern auch durch die von ihnen gegründeten, scharf sich charakterisirenden Schulen in die Geschichte der Entwickelung der Stadt sich mit unvergänglichen Lettern eingeschrieben haben. Sie wurden zum größten Theile schon erwähnt; wir haben hier der neuen Werke, die sie der Mitwelt geschenkt haben, zu gedenken.

Zwei neue Zinspaläste, Gruppenbauten, welche durch Originalität und klassische Formenreinheit sich hervorthun, sind nach Hansen's Entwürfen am Schottenring gebaut. Bei dem einen, wegen Zusammenziehung der Vestibüles schon erwähnt, ist die Façade durch zwei übereinanderstehende Reihen von ionischen Doppelsäulen von Stockwerkshöhe belebt; bei dem andern verbinden durchgehende Pilaster den ersten und zweiten Stock und tragen über ihren Gebälken eine Reihe von Karyatiden, die das verkröpfte Hauptgesims stützen und die als Dekorirung des obersten Stockwerkes der ganzen Façade einen außerordentlich reichen und schönen Abschluß geben. Bei beiden sind die Wandflächen im Ziegelrohbau ausgeführt, während die Architektur, Rahmen und Gesimse den natürlichen Ton des hydraulischen Kalkverputzes behalten haben. An einem kleinern Zinshause desselben Architekten in der Nähe der Börse zeichnet sich ein schönes Fenster sehr vortheilhaft aus, das von frei vortretenden griechisch-gebildeten Karyatiden, welche eine Giebelverdachung tragen, umrahmt ist.

Wir werden des Meisters weiter unten beim Palast- und Monumentalbau wieder zu gedenken haben. Das neben dem vorletztgenannten Zinspalais, mit demselben in zusammenhängender Gruppirung aufgeführte Renaissance-Gebäude mit den farbigen Ornamenten auf Goldgrund an der Façade ist nach den Plänen E. Förster's ausgeführt.

In diese Kategorie gehört auch das schöne, sehr maaßvoll dekorirte Palais Leon von H. von Ferstel, ebenfalls am Börsering. Die Fenster des ersten und zweiten Stockes sind mit zierlichen Tabernakeln eingerahmt, das imposante Hauptgesimse lastet leider etwas nahe über den Fenstern des dritten Stockes.

Dann sind die Zinspaläste Romano's und Schwendenwein's anzuführen; an der Ringstraße, wo nebst vielen andern das Palais Schey mit seinen schönen Tabernakelfenstern, am Schwarzenbergplatz, wo das von ihnen selbst unübertroffene Palais Ofenheim steht, das in der Hauptfaçade mehr dem eigentlichen Palaste sich nähert; dann zahlreiche Baugruppen am Kalkmarkt, im sogen. „Communalloch" u. s. w. Einfache und großartige Motive, schöne Verhältnisse, römische Detailirung mit stark französischem Beigeschmack im Ornamentalen charakterisiren diese durch zahlreiche Werke hervorragende Schule, auf welche wir beim Palastbau ebenfalls zurückzukommen haben.

Auch in den Gebäuden einer Baugesellschaft läßt sich noch die Romano'sche Schule erkennen, indessen schon verwischt durch so viel Haschen nach Originalität, daß zuweilen die großartige und einfache Schönheit derselben schwer darunter leidet, während in andern Fällen noch ganz Bedeutendes geleistet wurde. Das Letztere gilt namentlich für die gruppirten Zinspaläste an der Bellariastraße und für einige am Kolowratring und in dessen Umgebung ausgeführte Wohngebäude.

Neben dieser Schule zeichnete sich durch gleiche Fruchtbarkeit das Atelier des Architekten Tietz aus, der sowohl an der Ringstraße, als auch in deren nächster Nähe zahlreiche Parzellen ganz überbaut hat. In diesen Schöpfungen (Grand-Hotel u. s. f.) spricht sich mehr die gräzisirende Richtung Hansen's aus, allerdings ohne die feine Grazie desselben. Gute und praktische Raumdisposition wird diesen Häusern nachgerühmt.

Durch weniger zahlreiche, aber um so trefflichere Werke in diesen Gebieten haben sich noch einige Architekten hervorgethan, wie Schachner (der u. A. zwei treffliche Façaden am Beethoven- und

Digitized by Google

Künſtlerplatz geſchaffen hat und eine noch bedeutendere an der Liechtenſteinſtraße, mit Verwendung des Ziegelrohbaues und reicher Dekorirung, bei der wir der allgemeinen trefflichen Wirkung wegen einige neufranzöſiſche Geſchmackloſigkeiten mit in den Kauf nehmen), dann Thienemann, Wehrenpfennig, Baumgarten, Fellner u. A.

Neben dieſen giebt es ferner eine Reihe von Zinshausarchitekten, die, — indem ſie die praktiſche Seite ſolcher Bauten vorzugsweiſe pflegen und daher von Seite der Bauherren manchen Vorzug genießen, — durch ungemeine Produktivität ſich auszeichnen, aber keinem ausgeſprochenen Style huldigen. Bald ſind es Verſuche, die ſie auf Koſten ihrer Bauherren zu eigenem Nutz und Frommen anſtellen wollen, bald ſind es wirkliche Unklarheiten und Irrthümer in der Auffaſſung der Formen, die ſich in ihren Schöpfungen kundgeben, im Allgemeinen ein ſchwankendes Nachahmen aus den verſchiedenſten Richtungen, das durch eignen Geſchmack ſehr wenig geläutert wird. Nicht bloß vereinzelte Beiſpiele dieſer Art finden ſich überall, auch am Ring, verſtreut, wo noch eines der ältern, mit hermenartig ſich verbreiternden Pilaſtern, die ſtatt des Kapitäls je zwei Putten tragen, auf welche ſich das Gebälk ſtützt, im Allgemeinen eine aus dem Schreinerſtyl überſetzte Steinarchitektur, zu den auffallendſten gehört.

Es muß indeſſen hier betont werden, daß gerade ſolche Verirrungen in letzter Zeit — Dank den zahlreichen trefflichen Werken der gemäßigtern, nach edlern Zwecken ſtrebenden Architekten — bedeutend zurücktreten, daß ſich in auffallender Weiſe eine edlere Auffaſſung und richtigeres Verſtändniß für die äußern Erſcheinungsformen der Renaiſſance gebildet hat und in allen neuern Werken ausſpricht. Wenn ſich auch die ganze Anmuth, die durchgeiſtigte Schönheit, die eben nur den Schöpfungen des vollendeten Künſtlers eigen iſt, noch ſelten genug findet, ſo iſt doch diejenige Formenſprache, deren man ſich jetzt ſelbſt bei untergeordneten Bauten bedient, ein ungleich reineres Idiom, als es vor zehn Jahren war.

In neueſter Zeit ſcheint der Börſen- und Schottenring, obwohl erſt zur Hälfte ausgebaut, eine der glanzvollſten Partien des ganzen Ringſtraßenzuges werden zu wollen. Zahlreiche Pavillon- und Thurmbauten, die über den Hauptgeſimſen der Paläſte in den verſchiedenſten Formen noch höher aufſtreben, reiche Verwendung freiſtehender Säulen vor den Façaden geben ihm ein ungemein lebendiges Ausſehen. Er dürfte ſich bis nach Vollendung des Börſenbaues, und ſo lange der Rathhausplatz noch nicht mit ihm konkurrirt, zu dem reichſten und belebteſten Theile der Reſidenz geſtalten.

Es würde nun an uns die Aufgabe herantreten, nachdem der Façaden unſerer Zinspaläſte gedacht wurde, auch noch deren inneren Ausbau und Ausſtattung zu beſchreiben. Indeſſen iſt der Schritt, der uns noch vom eigentlichen Palaſtbau trennt, klein, ſo daß wir es vorziehen, zuvor dieſen und dann erſt die ebenfalls unter ſich ſehr verwandte Ausſtattung dieſer Wohngebäude einer eingehenden Schilderung zu unterwerfen.

Eine Grenze zwiſchen beiden erwähnten Kategorien des reich entwickelten Wohnhauſes läßt ſich natürlich ſchwer ziehen und unter gegenwärtigen Verhältniſſen auch nicht leicht durchführen. Indeß zeigt das Gebäude jedenfalls einen ungleich bedeutenden künſtleriſchen und innern Werth, wenn im Erdgeſchoß ſtatt der zahlreichen Bogenfenſter, zwiſchen denen meiſt ſehr ſchmale Pfeiler übrig bleiben — wobei die Façade gleichſam auf eine Brücke zu ſtehen kommt — nur einige kleinere viereckige Fenſter des Hochparterre's liegen, das außen mit einer kräftigen Quaderverzierung verſehn, einen würdigen Unterbau bildet, der ſeinerſeits von einem profilirten vorſpringenden Sockel getragen wird, auf welchem das Gebäude in ernſter gleichmäßiger Ruhe ſteht. Einen andern Ausweg, um den Palaſt des Adelſtandes von der Zinsburg des Börſianers abzuheben, ſchlägt der Architekt ein, indem er die von den umliegenden Gebäuden erreichte Höhe mittelſt einer geringen Zahl von um ſo bedeutendern Stockwerken zu erreichen ſucht, d. h. über dem Gurtgeſims nur zwei Etagen anbringt, die ebenſo hoch ſind wie die drei Stockwerke des Nachbars. Größere Axenweiten ergeben ſich dann von ſelbſt. Die Anwendung echter Materialien, in Folge davon Einführung von einfachern und edlern Motiven und höchſt elegante Ausführung vervollkommnen ſchließlich die bedeutende Wirkung ſolcher Bauten.

Die früher entwickelten Urſachen haben in der That den Erfolg gehabt, den Palaſt in den letzten Jahren in den Hintergrund zu drängen. Was von dieſer Art jetzt noch in Arbeit iſt, wurde

ſchon vor längern Jahren begonnen. Aber es muß noch einmal hervorgehoben werden, daß gerade dieſe Palaſtbauten — diejenigen der ganzen jetzigen Bauperiode überhaupt — dasjenige Bild geben, das am getreuſten und zugleich am vortheilhafteſten unſere moderne Geſchmacksrichtung zeigt, und auf das Wien in jeder Beziehung mit Stolz blicken darf. — Erſt in dieſem Gebiete kann der Künſtler frei von manchen materiellen Rückſichten, denen er beim Zinshaus ſeine Ideale opfern muß, zu höherem Schwunge ſich erheben und zur vollkommnern innern Befriedigung gelangen. Allerdings auch hier noch ſtrenge Programme, manch harte Bedingung von Seiten des Bauherrn und des Geſetzes; aber dieſe Feſſeln ſind gerade ſo ſtark, um den Quell des genialen, leicht überſprudelnden Schöpfungsgeiſtes auf beſtimmte Bahnen zu lenken und ſelbſt wieder zu manch geiſtreichem, künſtleriſch verwertheten Hilfsmittel, welches die Laſt jener Feſſeln erleichtert, Anlaß zu geben.

Direkt aus der Schule Van der Nüll's ſind bekanntlich das Palais Larisch, das daneben ſtehende, den Palaſtcharakter an ſich tragende Zinshaus Waſſerburger und das Lagerhaus der Gebrüder Haas hervorgegangen. Es ſind dies die einzigen Repräſentanten geblieben dieſer eigenthümlich romantiſch-antikiſirenden Stylrichtung. Selbſt ein unmittelbarer Schüler jenes Meiſters konnte auf ſeinen Bahnen nicht weiter ſchreiten und wandte ſich zu ſtrengern, reinern Stylformen, obſchon der Aziendahof am Graben, mehr noch ein Palais am Künſtlerplatz von Haſenauer entſchiedener die Auffaſſung der italieniſchen Renaiſſance zeigen, ohne die ſtark franzöſiſchen Einflüſſe der frühern Bauten. Das letztgenannte, eben vollendete Palais des Grafen Lützow hat ganz außerordentliche Dimenſionen der Stockwerkshöhen; der Sockel herrliche echte Ruſtica, die ſchönſte, die es in Wien giebt; das Erdgeſchoß iſt mit Diamantquadern geſchmückt. Ueber dieſem mächtigen und reichen Unterbau liegen die rieſigen Bogenfenſter des erſten Stocks, von ungemein feinen Säulchen und Verdachungen umrahmt, und auch das zum Theil verkröpfte und unterbrochene Gebälk über den koloſſalen Doppel-Säulen am Portal (ein leider hier nur zu oft vorkommendes Motiv) trägt nicht dazu bei, die volle Harmonie in dem ſonſt ſo großartig und prunkvoll erſcheinenden Aeußern herzuſtellen.

Die Paläſte Ludwig Viktor und Werthheim von Ferſtel wurden bereits in früheren Aufſätzen beſchrieben. Romano und Weber bauten an der Stelle des früheren Rathhausplatzes, einem der ſchönſten Theile der Ringſtraße, das Palais Henkel-Donnersmark. Weit entfernt von den großartigen, geradezu wuchtigen Detailformen des adeligen Caſino's, hat daſſelbe bei ſtark franzöſiſchen Anklängen im bandartigem Quaderwerk des Unterbaues und des Portales, an welchem geradezu De l'Orme'ſche Säulen figuriren, im erſten und zweiten Stocke reiche Fenſtereinrahmungen von Säulchen reſp. Hermen, denen mittelſt daruntergeſtellter Konſolen und Poſtamente möglichſt zierliche Dimenſionen gegeben ſind. Gerade deßwegen und auch in anderer Beziehung wird es übertroffen von dem danebenſtehenden Palais Leitenberger von Zettl, deſſen impoſante Erſcheinung durch einige übertriebene Originalitäten kaum geſtört wird. An dieſem Gebäude kann man recht die Bedeutung und Wirkung eines unverkümmerten Hauptgeſimſes, das durch einen hohen Fries und Architrav von den Fenſtern getrennt iſt, ermeſſen.

Aus der Tietz'ſchen Schule ſchwang ſich keine Arbeit mehr zur Höhe des Palais Klein an der Wollzeile auf. Die einfachen, klaſſiſchen Motive mit griechiſcher Detailirung, die weiten Fenſteraxen und bedeutenden Stockwerkshöhen, der reiche Quaderunterbau aus Karſtmarmor, die obere Wandbekleidung aus rothem Marmor und das prachtvolle ſteinerne Hauptgeſimſe: eine ſolche Kombination von ſchönen Formen, edlen Verhältniſſen und koſtbarem Material iſt überhaupt bei wenig Bauten erreicht worden. Das Palais Guttmann, neben jenem das hervorragendſte, iſt nur eine abgeſchwächte Variante deſſelben, wie es überhaupt in ähnlicher Form oft genug wiederholt worden iſt.

H. A.

(Fortſetzung folgt.)

Digitized by Google

Niccolo Alunno und die Schule von Foligno.

II.

Die im ersten Theile unseres Artikels erwähnte Schrift, welche gleichfalls Niccolo Alunno zum Gegenstande hat, rührt von S. Frenfanelli Cibo her*). Ihr liegen die eingehenden Forschungen Prof. Rossi's zu Grunde. Im ersten Kapitel werden wir zunächst mit dem edlen Patriziergeschlecht von Foligno, den Trinci's bekannt gemacht, einer reichen und mächtigen Familie, welche mit den Visconti, Colonna und Orsini in steter Berührung standen und von Dichtern besungen wurden. Ihre Hauskapelle war im Jahre 1423 durch Ottaviano Nelli mit zahlreichen religiösen Fresken geschmückt, wie denn überhaupt dieses edle Haus von jeher die Kunstübung förderte. Anhänger der Ghibellinen, wußten sie, selbst nach den vernichtenden Schlägen, welche ihr Geschlecht unter Eugen IV., und in Sonderheit durch den Soldatenkardinal Vitelleschi trafen, doch immer wieder mit Erfolg aufzutreten, sobald nur irgend eine Revolte gegen die Papstgewalt in der Stadt losbrach. Rinaldo Trinci wurde damals excommunicirt, obwohl er die Bischofswürde bekleidete, ließ sich aber nichtsdestoweniger durch Meister Bartolommeo di Tommaso zu Füßen der Madonna in der Kirche San Salvatore darstellen. Bei diesem Künstler erhielt Niccolo Alunno den ersten Unterricht. Wenn aber der Verfasser die Ansicht aufstellt, daß die stürmischen Zeitereignisse dem Gemüthe des jugendlichen Niccolo jene stille Traurigkeit eingepflanzt hätten, welche auf vielen seiner Gemälde in den Zügen der dargestellten Personen zu finden ist, so wird das wohl wieder einer jener romanhaften Einfälle sein, welche die italienische Kunstschriftstellerei nach altem Brauche als Aufputz der Schilderung einzuflechten liebt. Sein Lehrmeister bekundet in den erhaltenen Werken einen weichen und zarten Pinsel und einen Stil, dem in noch sehr deutlich wahrnehmbarer Weise die gemeinsamen Vorläufer der ganzen umbrischen Schule zu Grunde liegen, nämlich die ältesten Werke der sienesischen Richtung. Um diesen Entwickelungsgang der umbrischen Kunst zu beleuchten, geht der Verfasser in sehr klarer Darstellungsweise darauf ein, uns die ältesten Proben der dort heimischen Malerei und nicht minder all die verschiedenen äußeren Einflüsse vorzuführen, als deren Resultat sich die umbrische Schule herausgestaltete, jene Richtung, welche aus der altsienesischen Schule den weichen, weiblichen Charakter, aus Fiesole's Vorbildern die kindlich reine Frömmigkeit der Auffassung, von Gentile da Fabriano koloristische Einflüsse empfangen hat. Wir werden daher mit den Arbeiten alter Mosaicisten bekannt gemacht, die im 13. Jahrhundert die Hauptkirche Foligno's schmückten, dann geht die Schilderung auf die Miniaturmaler jener Zeit über; Guido Palmerucci, Bosone da Gubbio und die Bedeutung Dante's, für die Kunst seiner Zeitgenossen, finden eingehende Würdigung. Von besonderem Werth erachten wir die sichere Durchführung der Ansicht, nach welcher die Miniaturgemälde des von Dante gefeierten Oderisio Buonagiunta und des Francesco Bolognese sowie anderer Engubinischer Miniaturen mit ihrem freundlichen, bunten Kolorite, von großem Einflusse auf die Farbengebung der späteren Umbrier geworden sind. Diese Schule ist es gewesen, welche auf's deutlichste und am meisten ausgesprochen bereits den umbrischen Charakter in ihren Gebilden ausgeprägt hatte, mehr noch als die übrigen gleichzeitigen Kunstübungen des Landes, welche in Terni, Spoleto, Assisi und Perugia durch mannichfache Leistungen bereits in alter Zeit vertreten sind. Sie knüpft am unverkennbarsten an die Typen der sienesischen Richtung an und bekundet deren Fortschritt zum umbrischen Stile namentlich dadurch, daß sie die holdselige und frommkindliche Erscheinung der Männergestalten zu steigern und noch dazu den Typus der Madonnenbilder als eigentlichen Ausdruck der ihr tiefinnerst innewohnenden Stimmung hinzuzufügen verstand. Ottaviano Nelli und Gentile da Fabriano steigerten noch diese Richtung. Der erste dieser Künstler, im Hause der Trinci und Montefeltre wohlangesehen, vollendete bedeutende Aufträge von 1400—1443

*) Niccolò Alunno e la scuola Umbra. Roma, Tipografia Barbera. 1872 8.

Digitized by Google

in Perugia, worunter die unendlich liebenswürdige und holdselige Madonna del Belvedere den ersten Preis verdient. All der süße Reiz, der den alterthümlichen Schöpfungen glaubensstarker Perioden in der Kunst innewohnt, die Bescheidenheit derselben, die im Gewande jungfräulicher Erscheinung einhergeht und jener heilige Ernst der Frömmigkeit, von dem ergriffen die Kunst keinen Selbstzweck in sich sieht, sondern ihre Schönheit der religiösen Idee enthusiastisch als Opfer darbringt, spricht uns bezaubernd aus der Schöpfung entgegen. Was die Schule von Fabriano des Weiteren darzubieten vermochte, ist eine Konzentrirung der Vorzüge seit Odorisio. Namentlich zeichnet sich Gentile durch die elegante, prächtige Farbengebung, Komposition und Zeichnung vor den Zeitgenossen aus, und auf diesem Boden begann Niccolo d'Alunno zu lernen, zu wirken, ein Künstler, dem es beschieden war, die Richtung seiner Schule in gewisser Hinsicht zur reinsten Vollendung zu bringen.

Unweit der Stadt Foligno, im Schooße jenes lieblichen, milden Hügellandes, dessen Scenerien von den Malern Umbriens fortan beständig zur paradiesischen Flur erwählt werden sollten, auf der ihre freundlich ernsten Heiligengestalten in der Santa Conversazione zusammentreten, erhob sich der alte Bau des Klosters der h. Maria in campis. Seit Jahrhunderten hatten hier die vornehmsten Geschlechter, voran die Trinci, in ihrer prachtvollen, mit Glasgemälden geschmückten Kapelle der h. Martha Schätze der Kunst aufgehäuft; hier prangten Malereien des Matteo di Gualdo und des Mezzastri von Foligno. Hier auch soll unser junger Künstler sich die ersten Sporen verdient haben; sein erstes bedeutendes Werk ist allerdings erst die 1458 vollendete Altartafel von Deruta. Ein Codex der Bibliothek Jakobilli in Foligno enthält aber die Notiz, daß unter der großartigen Kreuzigungsscene in jenem Kloster der Name Niccolo's in Goldbuchstaben geschrieben war, so daß seine Thätigkeit schon seit 1452 zu datiren ist. Dieses frühe Werk ist schon voll jenes Schmerzes, welcher Alunno von Schritt zu Schritt auf seiner künstlerischen Pilgerfahrt begleitete und ihm den Namen des pathetischen und elegischen Malers der umbrischen Schule erwarb. Crowe und Cavalcaselle haben die Ansicht aufgestellt, daß Alunno vielleicht Benozzo Gozzoli zum Lehrer gehabt habe, und in der That bemerkt unser Verfasser, daß die Art und Weise dieses Florentiners, welcher damals eben in Montefalco seine Werke vollendete, Arbeiten voll der Milde und Weichheit, die er aus Fiesole empfangen hatte, in diesen Jugendschöpfungen Alunno's wahrzunehmen sei. Dieselbe Uebereinstimmung mangelt auch nicht an jenem zweiten Werke, von 1458.

(Schluß folgt.) **Albert Ilg.**

Dürerstudien.

Von Adolf Rosenberg.

I.

„Ein nackter Mann mit häßlichen Gesichtszügen und struppigem Haupthaar auf einer Rasenbank sucht ein sich sträubendes Weib in der Tracht des fünfzehnten Jahrhunderts an sich zu reißen." Bartsch 92; v. Retberg 1. Bartsch nennt den Greis einfach le violent, ohne sich auf eine weitere Erklärung des Vorganges einzulassen, Andere (auch Retberg) hielten ihn für den Tod, Allihn (Dürerstudien S. 50) sieht in ihm einen Teufel, — einen Incubus. Die letztere Deutung lassen wir auf sich beruhen; daß aber auch an den Tod nicht zu denken ist, hat bereits v. Eye (Leben Dürer's, S. 113) nachgewiesen. Es ist wahr, daß die deutschen Künstler vor dem Eindringen der Renaissance den Tod nicht als entfleischtes Gerippe, sondern als einen halbverwesten, mageren Leichnam mit struppigen Haaren oder, wie der beliebte Ausdruck lautet, als „wilden Mann" darstellten. Niemals aber versäumten sie es, ihn durch ein charakteristisches Attribut auszuzeichnen, und letzterer Umstand ist entscheidend gegen die Deutung des Mannes in unserem Stiche auf den Tod, obwohl die Gestaltung seines Körpers nicht dagegen spräche. Ebenso erscheint der Tod auf einer alten Randleiste aus dem fünfzehnten Jahrhundert im Berliner Kupferstichkabinet (Passavant I,

Digitized by

Article 1 - Les présentes conditions générales de vente (ci-après « CGV ») s'appliquent à toutes les ventes conclues par la société [Nom de la société], [forme juridique], au capital de [montant] euros, immatriculée au Registre du Commerce et des Sociétés de [ville] sous le numéro [numéro], dont le siège social est situé [adresse complète] (ci-après « le Vendeur »), auprès de toute personne physique ou morale (ci-après « l'Acheteur »), que ce soit par voie électronique, par téléphone, par courrier ou en point de vente.

Article 2 - Les CGV sont accessibles à tout moment sur le site internet du Vendeur et prévalent sur tout autre document, sauf dérogation expresse et écrite du Vendeur. Toute commande implique l'acceptation pleine et entière des présentes CGV par l'Acheteur, qui reconnaît en avoir pris connaissance préalablement à sa commande.

Article 3 - Le Vendeur se réserve le droit de modifier les CGV à tout moment. Les CGV applicables sont celles en vigueur à la date de la commande. Les modifications ultérieures ne s'appliquent pas aux commandes déjà validées.

ARTICLE 2 - OBJET

Article 4 - Les présentes CGV ont pour objet de définir les droits et obligations des parties dans le cadre de la vente de produits [préciser la nature des produits] proposés par le Vendeur à l'Acheteur.

Article 5 - Les produits proposés à la vente sont ceux décrits sur le site internet du Vendeur ou dans tout autre support de communication. Les photographies et descriptions des produits sont aussi fidèles que possible, mais ne peuvent engager la responsabilité du Vendeur en cas de légères différences.

Article 6 - Le Vendeur se réserve le droit de retirer à tout moment un produit de la vente, sans préavis ni indemnité, notamment en cas de rupture de stock définitive, de modification substantielle du produit ou de cessation de commercialisation.

ARTICLE 3 - PRIX

Article 7 - Les prix des produits sont indiqués en euros, toutes taxes comprises (TTC), hors frais de livraison. Le Vendeur se réserve le droit de modifier ses prix à tout moment, étant entendu que le prix applicable à l'Acheteur est celui en vigueur au moment de la validation de sa commande.

Article 8 - Les frais de livraison sont indiqués avant la validation de la commande et sont à la charge de l'Acheteur, sauf mention contraire. Le Vendeur se réserve le droit de modifier ses frais de livraison à tout moment, étant entendu que ceux applicables à l'Acheteur sont ceux en vigueur au moment de la validation de sa commande.

Article 9 - Le Vendeur se réserve le droit de proposer des offres promotionnelles, des réductions ou des remises, dans les conditions et limites qu'il détermine. Ces offres ne sont pas cumulables, sauf mention contraire.

ARTICLE 4 - COMMANDE

Article 10 - L'Acheteur peut passer commande par voie électronique, par téléphone, par courrier ou en point de vente. Pour toute commande électronique, l'Acheteur doit suivre les étapes indiquées sur le site internet du Vendeur, notamment cliquer sur le bouton de validation de la commande après avoir vérifié son contenu.

Article 11 - La commande ne sera définitivement validée qu'après paiement intégral du prix et des frais de livraison. Le Vendeur se réserve le droit de refuser une commande pour tout motif légitime, notamment en cas de litige antérieur avec l'Acheteur ou de commande anormale.

Article 12 - Le Vendeur confirme la commande par l'envoi d'un courrier électronique récapitulant les produits commandés, le prix total, les frais de livraison et l'adresse de livraison. L'Acheteur doit vérifier l'exactitude de ces informations et signaler toute erreur dans les meilleurs délais.

ARTICLE 5 - PAIEMENT

Article 13 - Le paiement du prix et des frais de livraison s'effectue par [préciser les modes de paiement acceptés : carte bancaire, virement, chèque, espèces, etc.]. Le Vendeur se réserve le droit de refuser un mode de paiement pour tout motif légitime.

Article 14 - En cas de paiement par carte bancaire, les données bancaires de l'Acheteur sont transmises de manière sécurisée et ne sont pas conservées par le Vendeur. Le Vendeur ne saurait être tenu responsable en cas de fraude ou d'utilisation frauduleuse de la carte bancaire de l'Acheteur.

Article 15 - En cas de retard de paiement, le Vendeur se réserve le droit de suspendre la livraison des produits commandés et d'appliquer des pénalités de retard, dont le montant est fixé à [préciser le taux] % du montant TTC de la commande par jour de retard, sans préjudice de tout autre droit ou action.

ARTICLE 6 - LIVRAISON

Article 16 - Les produits sont livrés à l'adresse indiquée par l'Acheteur lors de la commande. Le Vendeur s'engage à livrer les produits dans les délais indiqués lors de la validation de la commande, étant entendu que ces délais sont donnés à titre indicatif et ne constituent pas un engagement ferme.

Article 17 - En cas de retard de livraison supérieur à [préciser le délai] jours ouvrés, l'Acheteur peut demander l'annulation de sa commande et le remboursement des sommes versées, sans pénalité ni indemnité.

Article 18 - Le Vendeur ne saurait être tenu responsable des retards de livraison dus à des événements indépendants de sa volonté, tels que grèves, intempéries, pannes, etc.

ARTICLE 7 - DROIT DE RÉTRACTATION

Article 19 - Conformément à la législation en vigueur, l'Acheteur dispose d'un délai de [préciser le délai] jours à compter de la réception des produits pour exercer son droit de rétractation, sans avoir à justifier de motifs ni à payer de pénalités.

Article 20 - Pour exercer son droit de rétractation, l'Acheteur doit notifier sa décision au Vendeur par [préciser les modalités : courrier électronique, courrier postal, etc.], en précisant les produits concernés et la date de réception. Le Vendeur se réserve le droit de demander à l'Acheteur de renvoyer les produits dans un état identique à celui dans lequel ils ont été livrés.

Article 21 - Le remboursement des sommes versées par l'Acheteur sera effectué dans un délai de [préciser le délai] jours à compter de la réception des produits retournés, par le même mode de paiement que celui utilisé pour la commande, sauf accord contraire de l'Acheteur.

ARTICLE 8 - GARANTIES

Article 22 - Les produits vendus bénéficient de la garantie légale de conformité et de la garantie légale contre les vices cachés, dans les conditions prévues par la législation en vigueur.

Article 23 - En cas de non-conformité ou de vice caché, l'Acheteur doit notifier sa réclamation au Vendeur dans les meilleurs délais, en précisant la nature du défaut et en joignant les justificatifs nécessaires. Le Vendeur se réserve le droit de demander à l'Acheteur de renvoyer les produits concernés.

Article 24 - Le Vendeur s'engage à remplacer ou à réparer les produits non conformes ou défectueux, ou à rembourser les sommes versées par l'Acheteur, dans un délai de [préciser le délai] jours à compter de la réception des produits retournés, sauf accord contraire de l'Acheteur.

ARTICLE 9 - RESPONSABILITÉ

Article 25 - Le Vendeur ne saurait être tenu responsable des dommages indirects, tels que perte de profits, perte de données, préjudice moral, etc., subis par l'Acheteur ou par des tiers, sauf en cas de faute lourde ou intentionnelle du Vendeur.

Article 26 - La responsabilité du Vendeur est limitée au montant TTC de la commande, sauf en cas de dommages corporels ou de faute lourde ou intentionnelle du Vendeur.

Article 27 - L'Acheteur s'engage à utiliser les produits conformément à leur destination et à respecter les mises en garde et les précautions d'emploi indiquées par le Vendeur ou par le fabricant.

ARTICLE 10 - PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

Article 28 - Les marques, logos, noms de domaine, images, textes, vidéos, sons et autres éléments figurant sur le site internet du Vendeur ou sur tout autre support de communication sont la propriété exclusive du Vendeur ou de ses partenaires, et sont protégés par les lois relatives à la propriété intellectuelle.

Article 29 - L'Acheteur s'engage à ne pas reproduire, représenter, modifier, adapter, traduire, distribuer, vendre, louer, prêter, diffuser ou exploiter de quelque manière que ce soit, tout ou partie des éléments protégés par la propriété intellectuelle, sans l'autorisation préalable et écrite du Vendeur.

ARTICLE 11 - DONNÉES PERSONNELLES

Article 30 - Le Vendeur collecte et traite les données personnelles de l'Acheteur dans le cadre de la gestion de la commande, de la livraison, du paiement et de la relation commerciale, conformément à la législation en vigueur relative à la protection des données personnelles.

Article 31 - L'Acheteur dispose d'un droit d'accès, de rectification, de suppression, de limitation, de portabilité et d'opposition au traitement de ses données personnelles, qu'il peut exercer en adressant sa demande au Vendeur par [préciser les modalités : courrier électronique, courrier postal, etc.].

ARTICLE 12 - DROIT APPLICABLE ET LITIGES

Article 32 - Les présentes CGV sont soumises au droit français. En cas de litige, les parties s'engagent à rechercher une solution amiable avant toute action judiciaire.

Article 33 - À défaut de solution amiable, le litige sera porté devant les tribunaux compétents de [préciser la ville], sauf disposition contraire d'ordre public.

S. 101), vollkommen naturgemäß drei aufeinanderfolgende Manieren*): eine erste, die der Jugend, der Epoche der Bildung, entspricht, wo der Künstler noch unsicher umhertappt, sich selbst noch nicht gefunden hat, sondern mehr oder weniger treu dem Stil und der Malweise der Vorgänger folgt; — eine zweite, die dem Mannesalter, dem völligen Aufbrechen der Persönlichkeit parallel geht, wo der Künstler seine Selbstständigkeit gefunden hat, gewissermaßen die Frucht nach der Blüthe; — endlich eine dritte, in welcher der Künstler sein Wesen ohne weitere Steigerung einfach fortsetzt, wo er sich wiederholt, wo er oft nur der Schatten des Genius ist, der ihn zur Zeit seiner schöpferischen Blüthe begeisternd erfüllte."

Jener ersten Epoche Dürer's, und zwar dem Anfange derselben gehört der in Rede stehende Kupferstich an. Jedoch erfahren die treffenden Worte Bürger's in Bezug auf den ersten Zeitraum in der Thätigkeit eines genialen Meisters noch eine Erweiterung. Nicht bloß in der Malweise folgt das „umhertappende Genie" „angestaunten Helden" seiner Kunst, auch die Vorwürfe entlehnt er häufig von ihnen, sei es daß ihn in seiner Sturm- und Drangperiode der Geist treibt, kühn mit jenen Meistern in die Schranke zu treten, sei es auch, — und dies letztere dünkt uns, bei dem vorwiegend praktischen Zwecke der Kupferstecherkunst im Mittelalter, wahrscheinlicher, — weil der Erfolg, den das eine oder das andere Blatt eines berühmten Künstlers hatte, dem jungen Mitstrebenden die Gewähr für einen ähnlich guten Absatz seines eigenen Produktes gab. Der Begriff des geistigen Eigenthums war in jener Zeit noch nicht so subtil ausgebildet, wie er es heutzutage ist. Man nahm eben, was man fand und was auf den Beifall des Publikums rechnen durfte, man that von seinem eigenen Besten hinzu und brachte die Waare zu Markte für Hoch und Niedrig, für Bürger und Bauer, deren kritisches Gewissen nicht nach dem Woher fragte, sondern die mit frischer, naiver Neugier das Was anstaunten und doppelt mit ihrem Kaufe zufrieden waren, wenn sie neben der Befriedigung der Schaulust noch eine nützliche Lehre für die Zukunft mit nach Hause nahmen. Denn der Stoff und der Inhalt waren es in erster Linie, welche das allgemeine Interesse „in der guten, alten Zeit" auf sich zogen, und darauf arbeiteten die Maler hin als echte Söhne ihrer Zeit, sie, die namenlos, in deutschen Landen wenigstens, als Handwerker nur für Leib und Leben arbeiten; für ihren Ruhm zu arbeiten, überließen sie sorglos den Kulturfortschritten späterer Jahrhunderte.

Das Blatt des älteren Meisters, welches dem Dürer'schen Stiche zu Grunde liegt, ist nicht auf uns gekommen. Wohl existiren zwei anscheinend ältere Stiche, welche denselben Gegenstand behandeln; doch läßt sich über ihr Verhältniß zu dem Blatte Dürer's nichts Sicheres beibringen. Wir haben in dem Gegenstande des Bildes keinen Niederschlag eines Nürnberger Stadtklatsches, kein lascives, buhlerisches Genrebild, sondern eine tiefere sittliche Beziehung zu erkennen, gleichsam eine moralische Warnungstafel für Jung und Alt — eine Warnung vor ungleicher Ehe.

Den Beweis für die Behauptung liefert uns eine vergleichende Umschau unter gleichartigen Kompositionen anderer Stecher und Maler. Wenn einige derselben auch einer späteren Epoche angehören, so ist dieser Umstand für die Deutung des Bildes irrelevant.

Da wir in der Reihe der bezüglichen Darstellungen auch das Seitenstück — die Werbung einer alten Frau um einen jungen Mann — antreffen, so liegt die Vermuthung nahe, daß Dürer auch diesen zweiten Theil der Tragikomödie behandelt habe. Es giebt auch wirklich zwei Pendants in Holzschnitt, welche das Monogramm Dürer's tragen. Doch ist letzteres nach Passavant später hinzugesetzt, da ältere Drucke die Signatur nicht zeigen.

Mir sind folgende Bilder bekannt geworden:

1. 2. Kupferstiche des Meisters B. S. von 1480 (nach Harzen Zeitblom) Passav. II S. 263 No. 54, 55 mit Banderolen ohne Schrift.
3. 4. Copieen der vorigen v. d. Gegenseiten von Israhel van Meckenen Bartsch. VI. 169, 170. Halbfiguren.
5. Der Stich Dürer's.

*) „Manier" natürlich im Sinne der Italiener als Malweise aufgefaßt, nicht „die fehlerhafte Angewöhnung des Künstlers", das „etwas", das zwischen der Kunst und Natur mitten inne steht, was sie auseinander hält, „das gefärbte oder trübe Medium." (A. W. v. Schlegel.)

Digitized by Google

6. 7. Zwei Dürer fälſchlich zugeſchriebene Hz. Paſſ. III, S. 211. No. 280, 81.

8. H. Baldung Grün, Kf. Paſſ. 3. bez. 1507. Ein Alter umfaßt eine junge, theilnahmlos nach vorn blickende Frau, die ihre Hand nach dem Gelde ausſtreckt.

9. L. Cranach d. ä., ein Alter und ein junges Mädchen beim Weinhändler Bricken in Cöln. Schuchardt Bd. 3. Oelgem.

10. derſ., daſſ., Morizkapelle zu Nürnberg; Schuchardt II, No. 377. Waagen, Kunſtw. in Deutſchland I, S. 194. Oelgem.

11. derſ., daſſ., Prag, Sch. II, No. 387, bez. 1531. Oelgem.

12. derſ., daſſ., Schleißheim, Sch. No. 391, bez. 1528. do.

13. derſ., daſſ., Belvedere in Wien, Sch. No. 429. do.

14. derſ., daſſ., Akademie d. bild. Künſte in Wien, Sch. No. 435, bez. 1531. Oelgem.

15. Stich nach einem wahrſcheinlich verſchollenen Gemälde Cranach's (im Berliner Kupferſtichkabinet befindlich, wohl aus einem Galeriewerke), bez. Alt. 14 lat. 11 unc. — Cranach Pinx. — Ein junger Mann legt die l. Hand auf die Schulter einer lächelnden Alten, die ihm aus einem Beutel Geld bietet.

16. Kpf. in der Art des Lucas von Leyden, B. VII, App. No. 3. Ein Alter ſteckt einen Ring an den Finger eines jungen Mädchens.

17. H. Goltzius, Kf. B. 84, bez. 1602. Ein junges Mädchen legt die l. Hand auf ein Gefäß; hinter ihr ein alter Mann. Die Handlung wird klar durch ein beigefügtes Epigramm*) Auch deutet der Hahnenkopf auf einem Wappenſchilde an dem Pfeiler, an welchen ſich der Mann lehnt, auf die wenig tröſtlichen Ausſichten der letzteren.

18. 19. Zwei Kpf. des Matham. B. 302, 303. — Auf dem erſten legt ein Greis, welcher an einem mit Geld bedeckten Tiſch ſitzt, die Hand auf den Arm eines jungen Mädchens, welches von einem Jüngling fortgeführt wird. Dabei entſpinnt ſich folgendes Zwiegeſpräch. A: Ne contemne senem nummatum, stulta puella Atque tuam flectat preciosa pecunia mentem. — B: Nummos quos offers contemno divitiasque, Me nitidae viridisque oblectat gratia formae**). — Auf dem zweiten Blatte No. 303 hat die traurige Rolle des Greiſes eine Alte übernommen, welche dem Jüngling zuruft: Me cum magnifica noli contemnere dote Atque meos nummos inopi praepone puellae, worauf die Abfertigung des Knaben erfolgt: Non me turpis anus quamvis nummata movebis, Frons tua me terret, deformibus obsita rugis***). — Die Erfindung dieſer Blätter rührt von Goltzius her, die Verſe ſind ein Machwerk des C. Schonaeus.

Unter den Händen dieſer ſteifleinenen Moraliſten und Allegorienkrämer erfuhr jenes fruchtbare Thema noch manche Variation. Zu dem ſchmutzigen Beweggrunde gemeiner Habſucht fügten ſie noch den der Wolluſt in bildlicher Darſtellung hinzu und ſchloſſen dann mit einer Vorführung der Muſterrehe den Cyklus ab. Solche Blätter exiſtiren von Goltzius B. 84—86 und von Senredam, welcher ſeinen Meiſter kopirte. Auf dem erſten, die Ehe aus Wolluſt, ſteht Cupido hinter dem jugendlichen Paare, auf dem zweiten, die Ehe aus Habſucht darſtellend, iſt ein ſcheußlicher Teufel der Eheſtifter zwiſchen dem jüngeren Manne und der bejahrten Frau mit der Geldtaſche, auf der Muſterehe endlich ſegnet Chriſtus ſelbſt den Bund der wahren und keuſchen Liebe. Lateiniſche Diſtichen geben die Erläuterungen im Einzelnen.

In ſolchem Lichte geſehn verliert der Dürer'ſche Kupferſtich die Anſtößigkeit, die er trotz der Abweſenheit „von allem Lasciven und Unſchönen" haben würde. Wir werden aus dem Geſichte

*) Decrepitus juvenem lepidamque movere puellam Conatur turpi victus amore senex. Cascus, ait, Cascam: coopercula digna patella Quaero: conjugii spes tibi nulla mei!

**) A: Verachte nicht den reichen Greis, o thörichtes Mädchen; möge das koſtbare Geld deinen Starrſinn brechen! B: Das Geld und die Reichthümer, welche du mir bieteſt, verachte ich; mich reizt die Grazie glänzender und blühender Wohlgeſtalt. —

***) A: Verachte mich nicht mit meiner prächtigen Mitgift, ziehe mich dem armen Mädchen vor. B: Du wirſt mich nicht, o ſchmähliches Weib, mit deinem Golde bewegen; deine häßliche mit Runzeln bedeckte Stirn ſchreckt mich ab.

des Weibes nicht mehr „gefühlloſen Eigennutz“ herauszuleſen haben, es ſpricht vielmehr aus demſelben die Gleichgiltigkeit gegen den Liebhaber, deſſen Geld zwar den Ehebund mit der Jugend, nicht aber zugleich ihre Liebe erkaufen kann.

Einen buhleriſchen Liebeshandel um Geld zwiſchen einem Alten und einer „Einfalt vom Lande“ (rustica simplicitas) zeigt ein Stich Matham's nach einer Zeichnung des Goltzius (Bartſch. III, S. 124 No. 3), wie die lateiniſche Unterſchrift beweiſt. In dieſe gemeine, ſinnliche Sphäre gehört auch der von Eye S. 107 erwähnte Holzſchnitt (es iſt wohl der von Stefan Hamer B. IX, S. 151 No. 2 gemeint, wo der Tod dem alten Buhler: „Aus du alter“ zuruft) und der Kupferſtich mit dem Monogramm (H. Z.) B. VII, S. 544: Ein Greis hält auf ſeinem Schoße eine nackte Courtiſane, welche aus ſeiner Taſche Geld entwendet und es einem jüngeren Manne zuſteckt. Am Fenſter lauert der Tod mit Stundenglas und Grabſcheit. Neben dem Paare ſteht ein lachender Narr. Hier iſt alſo das Stehlen des Geldes charakteriſtiſch, wie auch auf einem Holzſchnitte bz. C. 8. aus der Derſchau'ſchen Sammlung (Holzſchn. alt. Meiſter in den Originalplatten herausg. v. Becker II, C. 20). —

Dagegen gehört wiederum in den Kreis der an erſter Stelle beſprochenen Ideen ein Blatt des Georg Erlinger von Bamberg 1519: Einer jungen Frau, die vom Rücken geſehen nach links geht, folgt ein alter Mann. Ueber ihr ſteht auf einem Bande: „Was ich nit ſich (ſehe), das frewet (freut) mich“, und über dem Manne, aus dem Sinne des Weibes geſprochen: „Was ich nit mag, ſich ich all tag“ (Bartſch. VII, S. 471). Eine noch eindringlichere Warnung vor ſo unpaſſender und unzeitiger Ehe, deren traurigen Zuſtand das eben beſchriebene Blatt ſchilderte, zeigt ein Stich des Jacob van der Gheyn (eines Schülers von H. Goltzius; Paſſav. III, S. 120 No. 71): Ein Greis bietet einem jungen Mädchen Geld; Doch thut ein Mächtigerer gegen den Handel Einſpruch; hinter dem greiſen Ehewerber ſteht der Tod. — Sebaſtian Brant bildete aus derartigen Narren eine eigene Kategorie (Narrenſchiff Stück 52: „Wiben durch guts willen“). Er ruft ihnen aus dem Schatze ſeiner Erfahrungen zu:

„Wer durch kein ander urſach me,
Dan durch guts willen, grift zur e,
Der hat viel zanks, leid, haber, we.“

(Fortſetzung folgt.)

Notiz.

Schilling's Schillerſtatue für Wien. Der Holzſchnitt, welchen die Leſer der heutigen Nummer beigeheftet finden, bietet ein treffliches Bild von Schilling's für Wien beſtimmter Schillerſtatue, deren Guß in der Wiener k. k. Erzgießerei ſoeben im Werk iſt. Unſere Abbildung war für den Weltausſtellungsbericht beſtimmt. Da es jedoch nicht möglich geweſen iſt, die Statue für die Ausſtellung rechtzeitig in Bronze zu vollenden, glaubten wir mit der Illuſtration, welcher eine Photographie des Originalmodells zu Grunde lag, ſchon jetzt hervortreten zu ſollen. Eine Anſicht des ganzen Monuments, mit ſeinem hohen, reich mit Bildwerk verzierten Sockel, behalten wir uns für die hoffentlich nicht allzuferne Zeit der Enthüllung vor.

Digitized by Google

Schillerſtatue für Wien von Joſ. Schilling.

Nach dem Original gezeichnet von Fel. A. Joerdans.

Verlag von E. A. Seemann.

Zeitſchr. f. bild. Kunſt. VIII. Jahrg.

Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

Digitized by Google

Bildniß Martin Schongauer's nach einer Radirung von Wenzel.

Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

IV.

Rufach. — Pfaffenheim. — Colmar. — Das Museum von Colmar. — Martin Schongauer.

Rufach ist ein unansehnliches kleines Landstädtchen, im Thale der Lauch unter Weinbergen gelegen, aber es besitzt in seiner Pfarrkirche St. Arbogast eins der wichtigsten Baudenkmäler des Landes [1]), ein bedeutendes und originelles Werk des frühgothischen Stils, ein Beleg dafür, wie sich auch die konservative Baugesinnung des Elsasses gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts nicht mehr der von Frankreich her eindringenden Gothik entziehen konnte, sie aber in einer Weise aufnahm, welche möglichst den provinziellen Traditionen entsprach. Einige Theile des Baues rühren noch aus romanischer Zeit her, besonders die Querhausarme mit ihren östlichen Apsiden; nur der südliche Querarm hat

1) Vergl. Lübke, Allg. Bauzeitung 1866 a. a. O.

durch ein langes ſpätgothiſches Fenſter und durch Netzgewölbe eine Umgeſtaltung erfahren. Auch Theile der Seitenſchiff-Mauern ſind noch älteren Urſprungs, und ein Nebenportal an der Südſeite des Langhauſes iſt romaniſch, mit drei Säulenpaaren und phantaſtiſchen Skulpturen, die neben und über ihm eingemauert ſind. Das frühgothiſche Langhaus be-

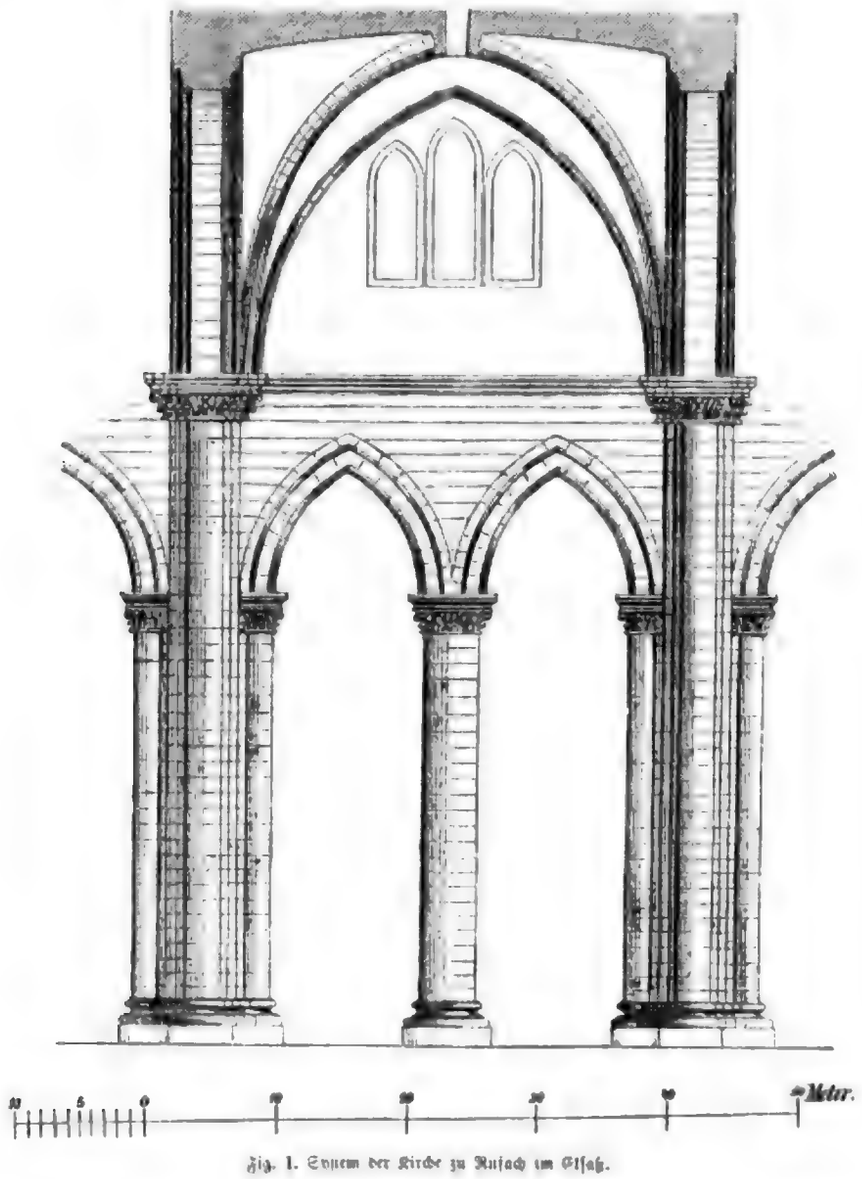


Fig. 1. Syſtem der Kirche zu Rufach im Elſaß.

ſteht aus drei quadraten Jochen, die aber nicht etwa, wie in den Weſtpartieen von St. Peter und Paul zu Neuweiler, ſechstheilig ſind; und das Syſtem des Aufbaues iſt noch das althergebrachte, wie wir es unter romaniſchen Gewölbebauten beſonders in Rosheim ſehen. Nur die je zweite Stütze hat auf das Gewölbe Bezug, und zwiſchen den Hauptpfeilern, die noch nach romaniſchem Prinzip gebildet ſind, eckig, mit vorgelegten Halbſäulen und Eckſäulchen, ſtehen ſchlanke Säulen, die nur die Arkaden zu tragen haben. Auf dies hohe und freie Arkadengeſchoß folgt ſofort das Geſims, welches die Deckplatten der Gewölbe-Träger fortſetzt, und der Schildbogen, in welchem jedesmal eine Gruppe von drei Lancet-Fenſtern ſteht. Alle Bögen ſind ſpitz, doch die Formen ſonſt ſehr

Digitized by Google

primitiv, die breiten Gurtbögen werden ohne weitere Gliederung von kleinen Rundstäben eingefaßt, die attischen Basen der Säulen haben Eckblätter. Das Laubwerk der gedrungenen Kapitäle ist bereits von frühgothischer, aber noch konventioneller Form. Ueber der Vierung muß sich bereits in romanischer Zeit eine Kuppel befunden haben, die in der gothischen Zeit durch eine höhere, auf Zwickeln ruhende ersetzt wurde. Außen erhebt sich über derselben ein achteckiger, kräftiger Thurm mit zweitheiligen Fenstern und Spitzgiebeln. Auch sonst ist das Aeußere des Langhauses sehr charakteristisch durch die schlichten, in zwei Absätzen aufsteigenden Strebepfeiler, welche so stark vortreten, daß sie unten von Durchgängen längs der Mauer durchbrochen werden konnten. Bei der geringen Höhe der Mittelschiffwand sind die Strebebögen bereits unmittelbar über den Dächern der Seitenschiffe angebracht. Noch ganz an den romanischen Stil erinnert es, daß die Gruppen der Oberlichter stets von einem runden Blendbogen umspannt sind und daß ein schlichter Rundbogenfries mit Zickzack-Ornament und einem Blattgesims darüber den Abschluß der Seitenfronten bildet.

Offenbar erst vom Anfang des 14. Jahrhunderts rührt der Chor her, dessen Kreuzgewölbe auf Diensten, die durch Hohlkehlen verbunden sind, ruhen, und der hohe dreitheilige Fenster enthält. Rechts und links vom Choreingang stehen kurze Treppenthürmchen, am Beginne des Chorschlusses steigt ein spätgothisches Tabernakel in die Höhe. Nur wenig früher, kaum vor Schluß des 13. Jahrhunderts, mag die Façade entstanden sein, welche sehr gut komponirt ist und den direkten Einfluß von Meister Erwin's Façade des Straßburger Münsters zeigt. Dem Bedürfniß entsprechend, hat sie nur ein Portal, dies aber sehr groß, mit tief ausgekehlten Wandungen, in denen aber nur noch spärliche Fragmente von Statuen stehen. Der durchbrochene Wimperg über demselben überschneidet die Rose, die, wie in Straßburg, von zierlicher quadrater Umrahmung eingeschlossen ist, und nun folgt der Giebel, welcher durch eine dreitheilige Arkadenöffnung belebt wird. Von den Thürmen aber war in alter Zeit der nördliche gar nicht, der südliche nur in halber Höhe des Mittelschiffes zu Stande gekommen.

Jetzt ist das Bauwerk, das außerdem während der französischen Revolution starke Beschädigungen erfahren hatte, in einer sehr durchgreifenden Restauration begriffen, zu welcher der Municipalrath schon vor mehreren Jahren eine bedeutende Summe zur Verfügung gestellt hatte, und bei der auch der Ausbau der Façade beabsichtigt ist. Bei dieser Gelegenheit sind auch im Inneren, an den Querhauswänden und am Gewölbe des Langhauses, Reste von Malereien, wohl vom Schluß des 13. Jahrhunderts, zum Vorschein gekommen, freilich nur schwache Spuren, die keine Aussicht auf lange Dauer haben; im östlichen Mittelschiff-Joch erkennt man den Erzengel Michael auf dem überwundenen Satan und Engel mit Posaunen.

Nicht weit von der Kirche, hinter der Kornhalle, steht ein Ziehbrunnen mit zwei stark verjüngten dorischen Pilastern und der Jahreszahl 1579; einige Renaissance-Häuser kommen an verschiedenen Stellen des Städtchens vor, doch keins derselben ist von Bedeutung.

Kaum mehr als drei Kilometer nördlich von Rufach liegt am Fuß der Vogesen das Dorf Pfaffenheim, in welchem neben der modernen, nüchternen Kirche noch die Reste eines alten Baues im romanischen Uebergangsstil, der fünf Seiten des Achtecks bildende Chorschluß und das anstoßende Quadrat des Vorchors, im Unterbau des Thurmes befindlich, erhalten sind. Eigenthümlich, daß hier das rheinische Motiv der Zwerggallerie,

Digitized by Google

aber nicht als freier Umgang, sondern nur als Wanddekoration aufgenommen ist. Solche Blendarkaden krönen nicht nur den Chorschluß, sondern wiederholen sich auch etwas höher, an der unteren, alten Partie des Thurmes. Sie sind noch rundbogig, ebenso die Fenster, von denen das mittlere durch Abschrägungen und Rundstäbe gegliedert und mit Halbkugeln besetzt ist. Die Bogenfriese am Fußgesims der Fenster und unter den Blendarkaden sind aber schon spitz. Die schlichten, abgeschrägten Strebepfeiler steigern das Kräftige der Wirkung, und nördlich neben dem Thurm ist noch ein Strebepfeiler von jener Form, die wir aus Rufach kennen, erhalten, breit heraustretend, mit einem Durchgang an der Wand. Auch das Gewölbe des Chorschlusses ist bereits spitzbogig und wird durch Rippen in Form von Rundsäulen gebildet, die auf Bündeln von je drei schlanken Diensten ruhen Innen finden wir noch ein spätes Sacramentshäuschen, sowie Reste spätgothischer Dekorationsmalerei am Sockel, das Aeußere gewinnt durch den Ton des schönen gelben Sandsteins an Wirkung.

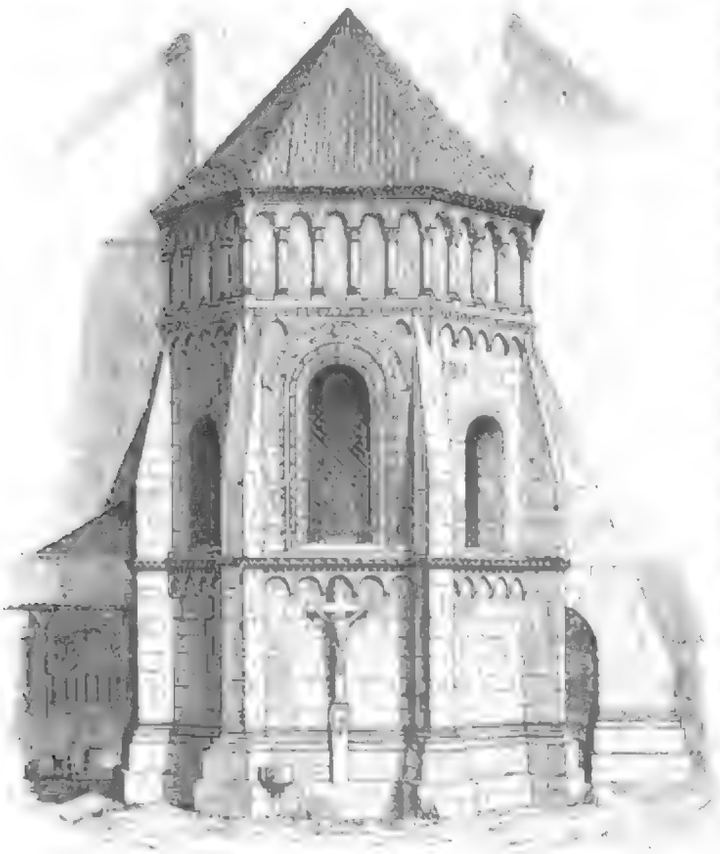


Fig. 2. Ober der Kirche in Pfaffenheim.

Colmar, die Hauptstadt des Bezirks Ober-Elsaß, ist einer der wichtigsten Punkte für die Kunstgeschichte des Landes. Die Stadt liegt in der Ebene, aber an einer Stelle, die ein sehr schönes Gebirgspanorama gewährt. Wenn man sie vom Bahnhofe aus betritt, so erreicht man zunächst die ausgedehnten Gartenanlagen des Marsfeldes, die an der einen Seite von dem prächtigen Präfektur-Gebäude, einem Vermächtniß des zweiten Kaiserreichs im späteren französischen Renaissance-Stil, begrenzt werden. An dem anderen Ende schließt sich ein freier Platz mit dem sehr lebendigen, aber übertrieben bewegten und theatralischen Bronce-Standbild des Generals Rapp an; inmitten der Anlagen hat ein anderer berühmter Colmarer neuester Zeit sein Denkmal gefunden, der Admiral Armand Joseph Bruat (geb. 1796, gest. 1855). Er steht über einem Brunnenbecken, und zu seinen Füßen ruhen die Gestalten der vier Welttheile. Die Behandlung ist virtuos, der Aufbau, bei gedrungenen breiten Verhältnissen, von effektvoller Silhouette. Beide Monumente sind Schöpfungen des Malers und Bildhauers Friedrich August Bartholdi, geboren 1834 zu Colmar.

Die Stätte, die in Colmar dem Freunde deutscher Kunst vor Allem werth ist und

Digitized by

ihn immer wieder anzieht, ist das Museum. Zu diesem hatten mich schon in den Jahren 1864 und 1866 kunstgeschichtliche Wallfahrten hingeführt, ich sah es jetzt mit lebhafter Freude wieder. Die Räume, in denen es sich befindet, tragen den Stempel der geschichtlichen Weihe, es sind die Gebäude des alten Dominikanerinnen-Klosters zum heiligen Johannes dem Täufer, das im Jahre 1232 in einer Vorstadt von Colmar, auf dem Platze, welcher „unter den Linden" hieß, gegründet wurde, und daher den Namen Kloster Unterlinden führte. Es spielt in der Geschichte der deutschen Mystik eine Rolle, im 13. und 14. Jahrhundert war es der Sitz einer erregten religiösen Phantasie, welche in schwärmerischen Visionen und süßen Erregungen schwelgte, fast alle Nonnen des Klosters ergriff und von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbte. Schwester Catharina von Gebweiler hat uns die Schilderung dieser eigenthümlichen Zustände in einem Manuscript hinterlassen [1]). In der Revolutionszeit wurde das Kloster verwüstet und entweiht, es diente seit 1793 als Kavalerickaserne, Stallung, Magazin, bis es endlich in neuerer Zeit einer würdigeren Bestimmung zurückgegeben ward. Es wurde in Colmar eine Gesellschaft für heimische Kunst und Geschichte gegründet, welche den Namen Société Schongauer annahm; sie setzte es durch, daß ihr der Munizipalrath im Jahre 1849 die Erlaubniß ertheilte, Kirche und Kloster zur Aufnahme der Bibliothek und der künstlerischen und wissenschaftlichen Sammlungen der Stadt herstellen und einrichten zu lassen. Die Kosten wurden durch die Jahresbeiträge der Mitglieder und durch reiche Spenden Einzelner unter ihnen, besonders des Herrn Friedrich Hartmann-Metzger aufgebracht, auch die Regierung gab einige Beiträge dazu. Die Restaurationsarbeiten wurden durch den Architekten Karl Geiger im Jahre 1858 vollendet. Mehr und mehr wuchsen auch die Sammlungen selbst, denen sich vor Allem der verstorbene Bibliothekar und Archivar der Stadt, Herr Hugot, eifrig widmete [2]).

Schnaase hat im sechsten Bande seines großen Werkes den innigen Zusammenhang der mystischen Richtung mit der Malerei am Schlusse des Mittelalters entwickelt. Wer von seiner Darstellung erfüllt ist, muß es als ein eigenes Zusammentreffen ansehen, daß diese berühmte Stätte mystischen Empfindungslebens jetzt für eine Reihe von Gemälden zum Asyl geworden ist, in denen eine ähnliche Gefühlsweise waltet, für die Bilder von Martin Schongauer, in welchen die holde Zartheit und innige Wärme des Mittelalters sich zum letzten Mal in ihrer ganzen Macht offenbart, und für jenen in seiner hinreißenden Phantastik einzigen Isenheimer Altar aus dem 16 Jahrhundert, von dem in der Folge die Rede sein wird.

Die älteren deutschen Gemälde bilden den wichtigsten Bestandtheil des Museums. Sie haben erst in den letzten Jahren eine neue Aufstellung, der vorigen weit überlegen, in dem Chor der Kirche, welche den Hauptsaal des Museums bildet, gefunden. Das Langhaus des einschiffigen, schlicht frühgothischen Baues enthält Modelle plastischer Werke und älterer Gebäude, sowie eine Sammlung moderner Bilder. Der Kreuzgang, eine strenge und höchst edle Anlage mit zweitheiligen Spitzbogen-Oeffnungen, nach urkund-

1) Abgedruckt bei Pez, Bibliotheca ascetica. VIII, S. 1—399. Deutsche Uebersetzung von L. Clarus, Lebensbeschreibungen der ersten Schwestern des Klosters der Dominikanerinnen zu Unterlinden. Regensburg 1863. Vgl. Görres, Die christl. Mystik I, S. 293 ff.

2) Ueber das Museum zu vergleichen: Catalogue du musée de Colmar. 2e édition. 1866. — Ch. Goutzwiller, Le musée de Colmar. Notice sur les peintures de Martin Schongauer. Colmar. 1867.

licher Notiz von Bruder Volmar, wahrscheinlich frater conversus der Dominikaner, erbaut, enthält das Lapidar-Museum, bestehend aus gallisch-römischen Alterthümern und aus Bruchstücken mittelalterlicher Architektur und Plastik, ein neu angebauter Raum ist der Gypsabguß-Sammlung gewidmet, während Bibliothek, Kupferstichkabinet, ethnographische und naturhistorische Sammlungen im oberen Stockwerk Platz gefunden haben. Im Hofe selbst, den der Kreuzgang umschließt, erhebt sich das in rothem Sandstein ausgeführte Standbild Schongauer's von August Bartholdi. Der Sockel ist als Brunnen gedacht, an dessen Ecken vier Figuren stehen, welche die verschiedenen Thätigkeiten des Meisters, Zeichnung, Malerei, Kupferstich, Goldschmiedsarbeit versinnlichen; er selbst, in der malerischen Tracht des 15. Jahrhunderts, steht in Betrachtung eines Kupferstiches versunken. Das Monument ist anziehend in der Erfindung und glücklich im Aufbau, die Auffassung spielt vielleicht etwas zu sehr in das Sentimentale.

Martin Schongauer's Name ist für immer mit dem von Colmar verknüpft. Er ist derjenige deutsche Meister, welcher in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unbestritten als der größte Künstler des Vaterlandes dasteht und auf die Weiterentwicklung der deutschen Malerei den bedeutendsten Einfluß hatte.

Was wir an sicheren Nachrichten über Schongauer besitzen, beschränkt sich nur auf vereinzelte urkundliche Notizen, namentlich diejenige in einem Kirchenbuche von St. Martin, welche einer von ihm gestifteten Jahrzeit Erwähnung thut und angiebt, daß er am Tage Mariä Reinigung (den 2. Februar) 1488 gestorben sei. Dazu kommt noch ein Zettel, der auf die Rückseite seines Bildnisses in der Münchner Pinakothek geklebt ist und, zwar verstümmelt, sowie durch eine am Rande nachgetragene irrige Jahreszahl lange die Ursache eines Irrthums über sein Todesjahr[1]) war, doch ein paar wissenswerthe Notizen enthält, nämlich daß er zu Colmar geboren, aber „von seinen Aeltern ein Augsburger Bürger" sei, „des Geschlechts von Herrn Casparn[2])". Sein Vater, der Goldschmied Caspar Schongauer, der nach dem Jahrzeit-Buche 1468 gestorben ist, war also erst von Augsburg her eingewandert. Außer Martin hatte er noch vier Söhne, von denen die Goldschmiede Caspar und Paul, sowie der Maler Ludwig in Colmar, der Goldschmied Georg in Basel lebten. Außerdem existirte noch ein Zweig der Familie zu Augsburg fort. Ein Maler „Maister Ludwig schaingauer" (auch „schennauer" oder „schonauer") kommt in dem Malerbuche mehrfach vor; in den Jahren 1486, 1488 und 1490 nimmt er Lehrjungen an und um 1497 muß er gestorben sein, denn unter mehreren Notizen aus diesem Jahre, die sich auf hinterlassene Kinder von Zunftgenossen beziehen, kommt die Stelle vor: „Item Maister Ludwig schonauer der maller hatt gehebt Zway kinder, die habenn der Zunfft gerechtigkait, mit Nomenn martin, vnd die Dochter Zusana". Also auch eine Malerin geht aus der Familie hervor.

Der Name Schongauer kommt von der Stadt Schongau in Oberbayern, nicht gar weit von Augsburg gelegen. Aber der Künstler, wie Burckmair auf der Rückseite des Portraits in der Pinakothek angegeben hat, wurde „genent Hipsch Martin von wegen seiner kunst", woraus von den Italienern bei Martino, von Wimpfeling, der in seiner Epitome rerum Germanicarum, Straßburg 1505, der deutschen Kunst und dem Meister

1) E. His-Heusler, Das Todesjahr Martin Schongauer's. Archiv für die zeichnenden Künste, Leipzig 1867. — Durch diese scharfsinnige Untersuchung ist die Streitfrage geschlossen und die Jahrzahl 1499 beseitigt.

2) So ist das früher falsch gedeutete erste Wort der fünften Zeile zu lesen.

Digitized by Google

von Colmar ein paar Worte widmet, Martin Schön gemacht wird. Den Familiennamen Schön hat er aber nicht geführt, mag gleich in Colmarer Urkunden manchmal Schöngauer ſtatt Schongauer geſchrieben ſtehen. Jener Beiname ſollte nur ein Lob ſeiner Kunſt ſein, entſprechend jener Bezeichnung „pictorum gloria", der Maler Preis, welche in dem Jahrzeiten-Buch ſeinem Namen beigefügt iſt.

Die Züge des Meiſters (vergl. die Abb.) kennen wir aus dem Portrait in der Pinakothek; ſie haben eine gewiſſe Aehnlichkeit mit denen Schinkel's; eine eingebogene, vorn etwas aufgeſtülpte Naſe, volle Lippen, Augen von eigenthümlich ſeelenvollem Ausdruck. So erſcheint er vor uns, bartlos, in einfach bürgerlicher Tracht, mit breitem Barett. Dies Bildniß mag eine Kopie von Burckmair ſein, aber auch das beſſere, bedeutend größere Exemplar in der öffentlichen Galerie von Siena möchten wir nicht für ein Original von Schongauer's eigener Hand halten. Beide Bilder tragen die Jahrzahl 1453, der Dargeſtellte ſcheint Anfang oder Mitte der Dreißiger zu ſein, und wir können hieraus ſchließen, daß er ungefähr um 1420, eher etwas früher, geboren iſt. Der Straßburger Bernhard Jobin, welcher in der Vorrede des Werkes Accuratae effigies pontificum maximorum (Straßburg 1573) einige intereſſante Nachrichten über deutſche Künſtler giebt, ſagt von Schongauer, daß er „zu dem Stechen durch ſeine zwei Lehrmeiſter, deren einer Luprecht Rüſt geheißen, um das Jahr 1430 angewieſen worden". Von Luprecht Rüſt wiſſen wir nichts, der andere der beiden Lehrmeiſter iſt aber Rogier van der Weyden in Brüſſel, wie Lambert Lombard in jenem Briefe an Vaſari, den Gaye im Carteggio mitgetheilt hat[1]), ausſagt.

Die Technik des Kupferſtechens hat ſich aus der Goldſchmiedsarbeit heraus entwickelt, Schongauer eignete ſie ſich an, da er aus einer Familie von Goldſchmieden ſtammte, vielleicht auch zuerſt, ebenſo wie Dürer, in dieſem Handwerk unterwieſen ward. Auch ſpäterhin betrieb er vorzugsweiſe den Kupferſtich und übte durch ſeine geſtochenen Blätter, die überallhin Verbreitung fanden, den größten Einfluß, wie wir auch noch heut in ihnen den Umfang ſeines Genius am beſten kennen lernen. Die ſeelenvolle Reinheit und Idealität der mittelalterlichen Empfindungsweiſe lebt in ſeinen Werken, kurz vor dem Anbruch einer neuen Zeit, noch einmal in voller Kraft auf. In ihnen offenbart ſich eine ſchwärmeriſche Süßigkeit des Gefühls, eine Zartheit des Ausdrucks, ein inniges Vertrautſein mit dem Höchſten und Heiligen, während ihm die Fähigkeit, das Individuelle zu geſtalten, dabei keineswegs mangelt, und ihm, trotz ungenügender Formenkenntniß, doch der Trieb innewohnt, das Leben ſelbſt in naiver Heiterkeit zu ergreifen und unmittelbar zu belauſchen. Er giebt religiöſe Darſtellungen, gleichzeitig aber auch Gegenſtände des alltäglichen Lebens, heraldiſche Figuren, Vorbilder für das Kunſthandwerk im Kupferſtich heraus. Seinen reinen und holden Madonnenbildern, den lieblichen Geſtalten der klugen und thörichten Jungfrauen, den milden Charakterbildern der Apoſtel reihen ſich figurenreichere Darſtellungen an, in denen er eine hohe Meiſterſchaft der Kompoſition entwickelt hat, aber auch ebenſo durch das geiſtige Leben jeder Scene, durch die Fähigkeit, alle ihre tieferen Beziehungen fein zu erfaſſen, überraſcht. Man betrachte die Anbetung der Könige (Bartſch Nr. 6). Beſcheiden und holdſelig ſitzt Maria unter der verfallenen Bogenhalle und hält den hübſchen kleinen Knaben, der das Goldgefäß, welches einer der Könige ſeiner Mutter überreicht, mit den Augen anſtarrt und beide Händchen

1) III, S. 177 (geſchrieben 1564).

darnach ausſtreckt. Das Gefolge gruppirt ſich äußerſt maleriſch, zu Fuß und zu Pferde, mit fliegenden Fahnen, einige unterhalten ſich mit einander, ein Anderer ſucht noch ein koſtbares Geſchenk für das Kind aus dem Reiſeſack hervor, und auch ein Hündchen fehlt im Vordergrunde nicht. Von größter Wirkung waren ſeine Stiche aus der Paſſion, in welche der moderne Sinn ſich am ſchwerſten hineinfindet. Es entſprach ſeiner Gefühlsweiſe, das Moraliſch-Verwerfliche in den Widerſachern des Herrn durch körperliche Häßlichkeit und Verzerrtheit zum Ausdruck zu bringen, und eben jener Trieb ſeiner Einbil-

Fig. 3. Madonna im Roſenhag, von Martin Schongauer.

dungskraft, der ihn zum Seelenhaft-Zarten und Verklärten führt, verlockt ihn auch, über die Realität hinaus, zum Phantaſtiſchen. Aber ſeine Paſſionsdarſtellungen ſind trotz dieſer äußerlich abſtoßenden Züge wunderbar ergreifend durch die unerreichte Charakteriſtik des Dulders Chriſtus und durch Motive von einziger Tiefe des Geiſtes; man denke an den Heiland, der entkleidet, das Haupt in die Hand geſtützt, auf ſeinem Kreuze ſitzt und das Fürchterlichſte erwartet. Die große figurenreiche Kreuzigung iſt durch Adel der Kompoſition wie durch Mannichfaltigkeit des Ausdrucks gleich ausgezeichnet, und die nordiſche Phantaſtik, wie ſeltſam und wild ſie auch ſein kann, feiert doch in Schongauer's Verſuchung des heiligen Antonius einen Triumph von hinreißender Gewalt.

Seine Stiche bieten den einzigen ſicheren Maßſtab, an welchem man ſeine Gemälde prüfen kann, da kein einziges von dieſen auf andere Weiſe wirklich beglaubigt iſt. „Er war ſo ausgezeichnet in ſeiner Kunſt", berichtet Wimpfeling ſiebzehn Jahre nach ſeinem

Digitized by Google

Tode, „daß seine Gemälde („depictae tabulae", also wohl in der That Gemälde, nicht blos Kupferstiche) nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Weltgegenden weggeführt worden sind." Aber selbst in Colmar ist nur noch eine kleine Zahl von Werken Schongauer's übrig. Wimpfeling sagt, daß sich daselbst Bilder in den Kirchen des heiligen Martin und des heiligen Franciscus befinden, aber hernach kamen die Stürme der Reformation und der französischen Revolution, in Colmar selbst ging vieles zu Grunde, im nahegelegenen Orte Münster, wo sich viele Kunstwerke, darunter auch Bilder von Schongauer, in der alten Abteikirche befanden, wurden dieselben im Jahre 1796 mit Füßen getreten und öffentlich auf dem Markte verbrannt [1]). Nur ein Gemälde seiner Hand befindet sich noch in der Martinskirche zu Colmar, wo es jetzt seinen Platz in der Sacristei gefunden hat: die Madonna im Rosenhaag.

Dies ist ein Gegenstand, welchen die deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts liebten, und welcher der holden Innigkeit mystischer Gefühlsweise entspricht. In all' ihrer Herrlichkeit und doch in lieblicher, menschlicher Nähe erscheint die Gottesmutter mit dem Kinde, etwas mehr als lebensgroß. Saftiges Grün, aus welchem rothe Erdbeeren hervorleuchten, vertritt den Teppich zu ihren Füßen, an Stelle eines stolzen Thrones und Baldachins, wie er auf damaligen italienischen Marienbildern vorkommt, ragt hinter ihrem Gartensitze eine dichte Rosenhecke, von Meisen und Stieglitzen bevölkert, empor, die sich vom feierlichen Goldgrund abhebt. Zwei Engel in blauen Gewändern halten eine schimmernde Krone mit Edelsteinen über ihrem Haupt. Zärtlich schlingt das Kind seinen Arm um den Hals der Mutter. Ihr Haupt, dessen aufgelöstes Haar lang über die Schulter wallt, wendet sich gegen den Beschauer herab, wie um von ihm Andacht zu heischen vor dem göttlichen Knaben, der sich unbefangen an sie schmiegt, wie um mit einem Ernst, der in leise Wehmuth hinüberspielt, der Welt seine Bestimmung kundzuthun. Bei aller Herbheit ist dieser Madonnenkopf von unwiderstehlicher Majestät und Seelentiefe.

In Hinsicht der Form-Auffassung und der malerischen Behandlung ist der Einfluß der flandrischen Schule wahrnehmbar, aber wir müssen der Bemerkung in dem erwähnten Briefe des Lambert Lombard Recht geben, daß Schongauer das schöne Kolorit seines Meisters Rogier nicht erreicht habe, weil er sich mehr mit dem Stechen abgegeben: in der That überwiegt die zeichnende Behandlung selbst in den Gemälden. Dennoch ist die Haltung harmonisch und kräftig. Das realistische Streben, dem noch keine entsprechende Kenntniß der Form zur Seite steht, führt ihn zu einer allzugroßen Schärfe in der Körperbildung, das Kind ist zu mager, Maria's Hände sind knöchern; die Motive des Faltenwurfs, im Ganzen außerordentlich großartig, zeigen doch im Einzelnen kleinliche und eckige Brüche nach flandrischer Art. Maria's Kopf klingt an jenen Typus an, der bei Rogier van der Weyden wiederkehrt; ein längliches Oval mit hoher Stirn und großer Nase, streng und reizlos; und doch wirken diese Züge mächtig, weil der Künstler einen unendlichen Inhalt in sie zu legen verstanden hat.

Das Gemälde ist aber keineswegs so gut erhalten, wie man wünschen möchte. Nachdem es durch den Dampf der Altarkerzen ganz trübe geworden [2]), ward es bald nach 1830 von einem gewissen Stadler aus München mit Alkohol gereinigt, und ist in vielen

1) v. Quandt, Kunstblatt, 1840, S. 324.

2) Heinecken, Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen.

Partien ſtark angegriffen. Maria trägt zu dem rothen Mantel ein blaſſes lila-rothes Untergewand; es iſt das ein Ton, der keineswegs original ſein kann; am eheſten möchte man hier ein blaues Gewand erwarten [1]), jedenfalls ſind hier ſogar die Motive des Faltenwurfs in der Zeichnung vielfach verändert. Auch ſonſt ſind ganze Partien geflickt. Der Kopf des Kindes hat gelitten, ſein linker Unterarm iſt dicker gemacht; noch iſt der alte Umriß ſichtbar. Beſſer iſt der Madonnenkopf erhalten, und vollkommen intakt ſind nur ihre Haare, die Engel mit der Krone, der Hintergrund.

Von Schongauer's Arbeiten im Muſeum iſt zunächſt ein aus ſechzehn Tafeln beſtehender Altar mit Paſſionsdarſtellungen, urſprünglich in der Dominikanerkirche, zu nennen. Acht Tafeln bildeten den Mittelſchrein, acht andere, beiderſeits bemalt, die Flügel. Die Außenſeiten der letzteren -- leider ſtark beſchädigt — enthalten, als Einleitung, Darſtellungen aus der Legende der heiligen Jungfrau. Ueber zwei Tafeln zieht ſich das Bild der Verkündigung hin, auf welchem, nach dem poetiſchen Einfall des ſpäteren Mittelalters, der Erzengel Gabriel als der himmliſche Jäger, der mit ſeinen Jagdhunden, durch Inſchriften als Sinnbilder chriſtlicher Tugenden gekennzeichnet, auszieht und das Einhorn, das Symbol der Jungfräulichkeit jagt, das ſich in Maria's Schooß geflüchtet hat. Die Darſtellung Maria's im Tempel, die Heimſuchung, Chriſti Geburt, die Anbetung der Könige, der Chriſtusknabe zwiſchen den Schriftgelehrten, endlich Maria's Krönung ergänzen dieſe Folge. Die Bilder des inneren Schreins, vortrefflich erhalten, erzählen Chriſti Leidensgeſchichte, beginnend mit dem Einzug in Jeruſalem, ſchließend mit der Ausgießung des heiligen Geiſtes. In den Motiven ſtimmen ſie oft mit der geſtochenen Paſſionsfolge Schongauer's nahe überein, die aber nur aus zwölf Blättern beſteht und vom Gebet am Oelberg bis zur Auferſtehung reicht. Im Colmarer Muſeum ſind die Stiche zum Vergleich leider nicht vollſtändig vorhanden. Vielfach hat man dieſe Gemälde als Werke Schongauer's bezweifeln wollen, aber wir dürfen annehmen, daß ſie gewiß unter ſeinem Namen aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangen ſind, freilich nicht durchweg eigenhändige Arbeiten, ſondern mit ſtarker Beihülfe von Geſellen gemalt, wie das bei einem ſo großen Cyclus von Tafeln, der für die Kirche von Bettelmönchen gefertigt und wohl nicht beſonders bezahlt wurde, erklärlich iſt. Während die Umriſſe oft hart und trocken erſcheinen, die Behandlung ziemlich einförmig iſt, ohne jenen eingehenden Fleiß, den man bei den beſſeren Werken des Meiſters findet, ſind doch wieder manche Köpfe höchſt ausdrucksvoll. Zwei von den Bildern, Kreuzabnahme und Grablegung, möchte Waagen als eigenhändige Arbeiten gelten laſſen; uns ſcheinen ſie keineswegs den andern ſo ſehr überlegen, ſie ſind höchſtens beſonders gut erhalten.

Auf ganz anderer Höhe ſtehen zwei Altarflügel mit zwei lebensgroßen Einzelfiguren, welche aus dem Antoniterkloſter Iſenheim ſtammen. Die Außenſeiten enthalten Maria, welche die Verkündigung empfängt und den Erzengel Gabriel. Die Erhabenheit dieſer ſchlanken Figuren verbindet ſich mit einer klaren Lauterkeit des Ausdrucks, der einen wahren Zauber ausübt. Die Modellirung iſt gediegen, die Zeichnung feſt und beſtimmt, nur die Hände Maria's ſind nicht geſchickt im Motiv, die Geſichtsbildung iſt aber nicht ſo herb wie bei der Madonna in St. Martin.

1) So behauptete ſchon v. Quandt. Waagen widerſprach (Kunſtwerke u. Künſtler in Deutſchland, II, S. 318 ff.), ihm ſchien die ganze Wirkung des Bildes urſprünglich auf die große Maſſe des Rothen berechnet zu ſein.

Digitized by G

Altarflügel im Museum zu Colmar,

von Martin Schongauer.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Noch ſchöner ſind aber die Bilder auf der Innenſeite, deren Behandlung eine höchſt gediegene iſt, und da die beiden Flügel muſterhaft erhalten ſind, hat man hier noch einen ungleich größeren Eindruck von dem, was Schongauer iſt und kann, als bei der Madonna im Roſenhaag in ihrem jetzigen Zuſtande. Maria, welche vor der Hecke auf blumigem Raſen kniet und das neugeborene Kind verehrt, iſt ein Bild holdſeliger Demuth, während das nackte Knäblein, das aufmerkſam in die Höhe blickt und die Füßchen ſpitzt, den bekannten Kinderfiguren des Rogier van der Weyden gleicht. Das wallende Haar der Madonna iſt außerordentlich ſchön behandelt, die Modellirung iſt bei zarten, grauen Schatten vorzüglich und noch weit beſſer als auf den Außenſeiten. Trotz des ungünſtigen ſchmalen Formats iſt die Bewegung anſpruchslos und glücklich, und trotz mancher knittrigen, unruhigen Partien in der Gewandung, waltet hier eine wahre Größe des Stils. In feierlicher Ruhe ſteht der heilige Antonius auf der andern Tafel da, ſeine Züge ſind edel, ja bei aller Milde großartig, der Bart iſt meiſterhaft behandelt. Die rechte Hand iſt gut gezeichnet und ausdrucksvoll. Ein Stifter im Ordenskleide kniet ihm zu Füßen.

Neben jenen Arbeiten von Schongauer's Hand beſitzt das Muſeum zu Colmar noch mehrere Stücke von Vorgängern und Zeitgenoſſen dieſes Meiſters. Zu den intereſſanteſten gehören die ſieben Altarflügel, welche dem Caspar Iſenmann zugeſchrieben werden, zwar nur vermuthungsweiſe, aber nicht ohne Grund. Im ſtädtiſchen Archiv zu Colmar befindet ſich der 1462 datirte Vertrag dieſes Malers, Bürgers von Colmar, mit den Bauherren von St. Martin hinſichtlich eines großen Altarwerkes, das ihm zu malen und faſſen verdingt wird. Es wird ihm aufgegeben, den Hintergrund ſorgſam zu vergolden, die Flügelbilder mit den beſten Oelfarben zu malen und dafür eine Zahlung von fünfhundert Gulden feſtgeſetzt, von denen hundert ſogleich, wieder hundert in einem Jahre, noch einmal hundert in zwei Jahren, wenn das Werk beendigt ſei, und dann jedes Jahr fünfzig Gulden entrichtet werden ſollen, bis die Summe vollſtändig abgezahlt ſei.[1] — Der Altar von Caspar Iſenmann beſtand in St. Martin bis zum Jahre 1720, wo an der Octave des Frohnleichnamstages, nach der Proceſſion, als die Leute die Kirche verlaſſen hatten, die beiden Eiſenſtangen, welche ihn von hinten hielten, nachgaben und er herunterſtürzte und zerſchmetterte.[2] — Die Bilderfolge im Muſeum ſtammt aus der Martinskirche und auf der Rückſeite zweier Tafeln ſteht die Jahrzahl 1465, was wohl mit der Vollendung des 1462 beſtellten Werkes zuſammentreffen könnte. Der Meiſter würde alsdann ein Jahr länger, als er urſprünglich veranſchlagte, daran gearbeitet haben.

Die Bilder ſtellen Paſſionsſcenen vom Einzug in Jeruſalem bis zur Auferſtehung dar. Die Rückſeiten, welche ſehr gelitten haben, enthielten die Geſtalten von einzelnen Heiligen. Von Einflüſſen Schongauer's zeigt ſich in dieſen Arbeiten noch keine Spur, dagegen iſt ein entſchiedener Zuſammenhang mit den Niederländern unverkennbar. Die Farbe iſt kräftig, manche Köpfe ſind höchſt ausdrucksvoll, bei dem Streben nach ernſter Naturtreue gerathen einzelne lebhaftere Bewegungen doch noch nicht ganz, und es fehlt an jedem höheren Schwung. „Meiſter Caspar Moler" ſtarb nach dem Jahrzeiten-Buch im Jahre 1466.

1) Urkunde auf Pergament im ſtädtiſchen Archiv zu Colmar. Franzöſiſch veröffentlicht von Ch. Goutzwiller, Le musée de Colmar, S. 56.

2) Handſchriftliche Bemerkung auf eben dieſem Document.

Künstlerisch noch interessanter ist ein ehemaliger Flügelaltar, der, wie so manche Schätze des Museums, aus der Antoniterabtei Isenheim stammt Das Mittelbild, welches von Quandt und Passavant als ein Werk Schongauer's gepriesen wurde, stellt eine Pietas auf Goldgrund dar, den todten Christus im Schooße seiner Mutter; hierzu gehören ursprünglich zwei Flügel, welche innen die Verkündigung und die Verehrung des neugeborenen Christuskindes durch Maria und Joseph, auf den jetzt losgelösten Außenseiten den Stifter in ritterlicher Tracht — nach dem Wappen einen Freiherrn von Stausenberg — mit seiner Gattin zu den Füßen des gekreuzigten Heilands, sowie Maria und Johannes enthalten. Der nackte Körper Christi auf dem Mittelbilde ist sehr fehlerhaft gezeichnet und zeigt einen Mangel an Formgefühl, der allein schon beweist, daß hier kein Zusammenhang mit der Richtung Schongauer's stattfindet; statt der Magerkeit, wie er sie zeigt, sehen wir hier auffallend weiche Formen, auch hat das kühl gestimmte, zart gehaltene Kolorit mit grauen Schatten nichts mit der niederländischen Vortragsweise gemein. Aber die seelenvolle Schönheit der Empfindung in dem Kopfe der schmerzensreichen Mutter, ihre unerschöpfliche Tiefe des Ausdrucks weisen auf einen wahrhaft bedeutenden Meister der älteren Richtung hin.

Ein moderner holländischer Radirer.

Die zarte Radelarbeit, welche diesen Zeilen beigegeben ist, führt einen jungen holländischen Künstler bei unsern Lesern ein, von dessen Talent wir nach der vorliegenden Probe noch manches empfindungsvolle Werk der edlen Radirerkunst erwarten dürfen.

Ch. Storm de Gravesande, der Urheber des Blattes, ist im Jahre 1841 zu Breda in Nord-Brabant geboren, wo sein Vater, der jetzige Vice-Präsident des holländischen Repräsentantenhauses, damals als Genie-Offizier an der Militärschule eine Lehrerstelle bekleidete. Ch. de Gravesande begann seine Studien 1858 an der Universität Leyden und erwarb sich dort 1865 den juristischen Doktorgrad. Bald nachher jedoch erkannte er, daß sein innerer Beruf ihn auf eine andere Bahn lenke. „Amici Gains et Goudsmidt, magis amicus Rembrandt!“ Die Bücher wurden auf die Seite geworfen und Pinsel und Stift zur Hand genommen. Eine Reise nach Frankreich und endlich (vor etwa vier Jahren) die bleibende Ansiedelung in Brüssel brachten den Entschluß zur Reife; es folgten die ernsten künstlerischen Lehrjahre und als Frucht derselben als erstes Debut in der Radirerkunst ein Heft Landschaften*), welche vorzugsweise Motive aus der Umgegend von Amsterdam, Antwerpen und Brüssel behandeln und auf der letzten Brüsseler Kunstausstellung verdiente Anerkennung fanden.

*) Eaux-fortes par Ch. de Gravesande. Impr. F. Nys. 1873. Nur in 100 Exemplaren gedruckt; die Platten sind bereits wieder abgeschliffen.

Digitized by

Digitized by Google

Digitized by Google

Diesem Heft schließt sich das vorliegende Blatt in der Wahl und Behandlung des Gegenstandes an. Wie die meisten der in jenem Album vereinigten Blätter, führt es uns die schlichte Natur des canaldurchfurchten Landes in ihrer ganzen Einfachheit und Wahrheit vor die Augen: das sanft bewegte Wasser, über dem die Möven schweben, die niedrigen Schifferhütten am Strande, von Zeit zu Zeit eine hochragende Windmühle, und als den eigensten Reiz des Ganzen den weitgedehnten Horizont, über dem sich der von feuchtem Dunst erfüllte Himmel ausspannt.

Es ist unverkennbar, daß unser Künstler die alten Meister der Landschaftsmalerei aus der Blüthezeit seiner heimischen Kunst eingehend studirt hat. Aber nicht um sie sklavisch nachzuahmen, sondern um die niederländische Natur, so wie sie ist und wie Jene sie geschaut, in sein durchgeistigter Weise künstlerisch wiederzugeben. Nur Eines ist uns an allen seinen Blättern aufgefallen, — wofür auch die beigegebene Radirung als Beleg dienen kann — die starke Vernachlässigung, ja das fast gänzliche Fehlen der Staffage. Die Stimmungslandschaft drängt allerdings das persönliche Element als solches zurück; das lebende Wesen, Mensch wie Thier, soll in ihr nur als ein organisches Glied des Naturlebens zur Erscheinung kommen. Verschwinden soll es aber deßhalb nicht; einfach schon deßhalb nicht, weil die völlig unbelebte Natur nicht die wahre Natur sein kann, am wenigsten in Holland. Wir glauben in dem Fehlen der Staffage auch nur einen Mangel des bisherigen Bildungsganges des jungen Künstlers erkennen zu sollen, den er bei weiteren Fortschritten glücklich überwinden wird. Seine schönen Radirungen werden dadurch gewiß einen neuen Reiz gewinnen.

C. v. L.

Zwei wieder aufgefundene Perlen altitalieniſcher Malerei.

Mit Illuſtrationen.

Von Frau N. Helbig, der kunſtſinnigen Gattin des bekannten Gelehrten und Sekretärs des Archäologiſchen Inſtituts in Rom, ging dem Herausgeber der Zeitſchrift nachſtehendes Schreiben, nebſt einigen ſauber ausgeführten Bleiſtiftzeichnungen von der Hand der Verfaſſerin, zu. Wir freuen uns, die hochintereſſante Mittheilung in Bild und Wort reproduciren zu können.

Verehrteſter Freund!

Geſtatten Sie mir, Ihre und ſämmtlicher Kunſtfreunde Aufmerkſamkeit auf zwei Bildchen zu lenken, eine Auferſtehung Chriſti und eine Anbetung der Könige, die, obwohl von dem höchſten künſtleriſchen Werthe, bisher von Niemandem beachtet worden ſind. Seit langer Zeit ſind ſie im Beſitze des Benediktinerkloſters Trinità bei La Cava dei Tirreni (einige Stunden ſüdlich von Neapel); wann und woher ſie dorthin gelangt ſind, darüber findet ſich im dortigen Archive nicht die geringſte Spur.

Bei den Mönchen gelten ſie als Kopien von Saſſoferrato nach Perugino. Was zu dieſer Beſtimmung Anlaß gegeben hat, iſt einerſeits die in der Weiſe des Perugino gehaltene Kompoſition, andererſeits die Freiheit der Zeichnung und das Weißliche und zugleich Bunte des Kolorits, welches die Mönche als dem Saſſoferrato eigenthümlich betrachten. Ich kann den Charakter der Ausführung nicht beſſer bezeichnen, als mit den Worten Rumohr's*): „Die Pinſelführung iſt geiſtreich modellirend, der Auftrag paſtos und markig, auch durch jene weißlichen doch lichtvollen Töne der Carnation ausgezeichnet, welche unter den ſparſamen äußeren Kennzeichen raffaeliſcher Gemälde das ſtandhafteſte, untrüglichſte ſein möchten." Und ich kann nicht umhin, die Behauptung auszuſprechen, daß dieſe zwei Bilder wirklich von Raffael ſind; denn zu dieſen äußeren Kennzeichen kommen der wunderbare Inhalt, die herrliche, liebevolle Zeichnung und der hohe Reiz, der gerade die Jugendarbeiten dieſes Meiſters durchdringt. Zuſammen mit dem „Traume eines Ritters", dem „Chriſtus am Oelberge" und ſo manchen anderen kleinen Juwelen fallen ſie in ſeine vorflorentiniſche Zeit. Sie ſtammen vermuthlich von einer größeren Predella und ſind a tempera auf grundirte Leinwand gemalt. Ihre Höhe beträgt 34 Cent., die Breite 60 Cent. Die Erhaltung iſt ganz vorzüglich zu nennen, und alle die feinen Laſuren ſind vollſtändig erhalten.

Die Anordnung auf dem die Auferſtehung darſtellenden Bilde (Fig. 1) ſcheint im Ganzen mit der Auferſtehung in der Münchener Pinakothek übereinzuſtimmen, von der Rumohr eine leider nur ſehr knapp gehaltene Beſchreibung mittheilt.**)

*) Italieniſche Forſchungen III, S. 37.
**) Italieniſche Forſchungen III. S. 40.

In einer zart gehaltenen, an die Umgebung des Traſimener See's erinnernden Landſchaft ſehen wir in der Mitte Chriſtus auf dem Rande des halbgeöffneten Sarkophags ſtehen, in der Linken eine weiße Fahne mit rothem Kreuze, die Rechte ſegnend erhoben. Die Stellung entſpricht der bei Perugino üblichen; doch iſt der Körper von unendlich freierer und naturwahrerer Behandlung als auf den Bildern dieſes Meiſters; die Bildung des Geſichts giebt den umbriſchen Typus eigenthümlich vergeiſtigt wieder. Auf jeder Seite des Sarkophags befinden ſich vier Wächter, die auf der rechten Seite ſind alle ſchlafend dargeſtellt, während einer von den zur Linken befindlichen flieht mit entblößtem Schwert in der linken Hand. Der Mittlere auf dieſer Seite zeigt ſich dem Beſchauer auf dem Rücken liegend, in kühner Verkürzung.

Fig. 2. Details aus dem umſtehenden Bilde.

Zur Darſtellung der Wächter hat der Maler nur zwei Modelle benutzt, einen blonden Jünglingskopf mit vollen Lippen und Kinn, welcher den vier auf dem vorderſten Plan Schlafenden gemeinſam iſt (Fig. 2), und einen älteren Typus, mit kurzgeſchorenem Haare und glattem Geſichte, für die übrigen Figuren. Beide Typen kommen auch auf dem in der Pinakothek des Vatikans befindlichen Bilde der Auferſtehung vor*), welche von Niemandem als Jugendarbeit Raffael's angezweifelt wird.

Auf dem zweiten Bilde ſehen wir die Gottesmutter mit dem Kinde in einer offenen Hütte. Maria iſt im Profil dargeſtellt, mit geſenktem Blicke. Liebevoll hält ſie das auf ihrem Schooße ſitzende Kind, welches, mit dem ganzen Körper zu ihr gewendet, über die rechte Schulter zu dem vor ihm knieenden greiſen Könige hinblickt. Dazwiſchen, auf dem zweiten Plane, ſteht Joſeph, auf ſeinen Stab geſtützt, mit übereinandergeſchlagenen Beinen. Weiter im Hintergrunde zwei junge Männer. Links vor der Hütte befinden ſich die übrigen Könige mit ihrem zahlreichen Gefolge, worunter vier Berittene. Ganz links auf dem vorderſten Plane ſteht ein geſatteltes weißes Roß, ſehr geſchickt verkürzt; es wird von einer herrlich gezeichneten Jünglingsgeſtalt am Zaume gehalten. Rechts hinter der Mauer liegen ein Ochſe und ein Eſel, auch dieſe mit einer Naturwahrheit aufgefaßt, wie wir ihr bei Perugino niemals begegnen. Oben über der Hütte der Stern. Abgeſehen von der Madonna und dem Kinde wiederholen ſich in den Köpfen der dargeſtellten Perſonen im Ganzen vier Typen.

*) Paſſavant II, 5 citirt einen lithographiſchen Umriß des ganzen Bildes von Rehberg, gefertigt für deſſen Werk: Raffael Sanzio aus Urbino. Ein Stich des ganzen Bildes befindet ſich bei Piſtoleſi, Il Vaticano descritto VI. tav. 69.

Fig. 1. Ancient Roman Tomb of Caecilia Metella, Via Appia.

Digitized by Google

Digitized by Google

Beide Bilder sind wie Miniaturen behandelt, und die geringsten Details in den Waffen und Trachten auf das Liebevollste ausgeführt. Auch hier fehlt nicht „die Sauberkeit in den Rändern, einfarbigen Grundflächen und ähnlichen Nebendingen".*) Die Extremitäten sind herrlich gezeichnet, aber alle etwas kurz und rund, was einen sehr erfreulichen Kontrast mit der dem Perugino eigenthümlichen Hagerkeit, Steifheit und Verrenktheit bildet. Ueberall tritt uns das tiefe Verständniß für den organischen Bau der Gliedmaaßen entgegen.

Mögen diese Zeilen die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten auf diese bis jetzt unbekannt gebliebenen Perlen lenken, die jedenfalls verdienen, einen hervorragenden Platz in der Geschichte der Kunst des Cinquecento einzunehmen.

R. Helbig.

Zur Streitfrage über Niccolo Pisano.

Von Hermann Hettner.

Mit Illustrationen.

Crowe's und Cavalcaselle's Versuch, die antikisirende Kunstweise Niccolo Pisano's von süditalienischen Einwirkungen abzuleiten, erweist sich mehr und mehr als unhaltbar. Die Leser dieser Zeitschrift kennen die gründlichen Entgegnungen Schnaase's und Hans Semper's 1870, S. 97 ff.; 1871, S. 294 ff.. Auch die soeben erschienene sachkundige und scharfsinnige Schrift Eduard Dobbert's: „Ueber den Stil Niccolo Pisano's und dessen Ursprung. München, 1873." kommt im Wesentlichen zu demselben verneinenden Ergebniß.

Gewiß hat jene Urkunde, auf welche Crowe und Cavalcaselle die apulische Abkunft Niccolo Pisano's stützen, den Anspruch auf vollste Glaubwürdigkeit. Es ist ein von Niccolo Pisano am 11. Mai 1266 mit der Dombehörde zu Siena abgeschlossener Vertrag. Die betreffenden Worte lauten: „Frater Melanus — requisivit magistrum Nicholam Petri de Apulia". Die Richtigkeit der Lesart „de Apulia", früher vielfach angezweifelt, ist, wie das von Dobbert mitgetheilte Facsimile bezeugt, unzweifelhaft. Und die Glaubwürdigkeit dieser Urkunde wird auch nicht erschüttert, wenn in einer Quittung im Domarchiv zu Pistoja aus dem Jahr 1273 mit den Worten: „Magistro Nichole quondam Petri de Senis sci sancti) Blasii Pisani (Pisano?," Peter, der Apulier, als Senese bezeichnet wird; es ist ein Flüchtigkeitsfehler, schwerlich hätten sich die Sienesischen Urkunden die Sienesische Abstammung entgehen lassen. Allein nicht minder gewiß ist, daß das „de Apulia" nicht auf Niccolo Pisano selbst, sondern nur auf den Vater zu beziehen ist. Die Inschrift der im Jahre 1260 im Baptisterium zu Pisa errichteten Kanzel nennt Niccolo Pisano ausdrücklich Pisanus. Noch aber sind die gewichtigen Gründe, welche Schnaase (1870, S. 99) zur Bestätigung dieser Inschrift beigebracht hat, unentkräftet. Wäre Niccolo Pisano nur ein in Pisa Eingewanderter, so wäre diese Bezeich-

*) Italienische Forschungen III. S. 17

Digitized by Google

nung eine Rechtsverdunkelung gewesen. Die fremden Meister, selbst wenn sie Zunft- und Bürgerrecht hatten, waren höher besteuert, als die eingeborenen. In allen Künstlerinschriften jener Zeit deutet der beigefügte Ortsname ausschließlich auf den Geburtsort.

Und für den Pisanischen Ursprung Niccolo Pisano's spricht auch das Zeugniß der Kunstdenkmale. Nicht in Süditalien, sondern in Mittelitalien liegen die natürlichen Vorbedingungen, aus welchen die Kunstweise Niccolo Pisano's organisch herauswuchs.

Die bedeutendsten bildnerischen Werke Süditaliens aus dem 11. und 12. Jahrhundert sind die mit geringen Abweichungen unter einander übereinstimmenden Erzthüren an den Domen zu Trani und Ravello und an dem nördlichen Seitenportal des Domes zu Monreale. Sie stammen von Meister Barisanus von Trani; die Thür von Ravello nennt als Entstehungszeit das Jahr 1179; vgl. Schulz: Denkmale Unteritaliens Bd. 1, S. 116 ff., Taf. 20—25. Sie antikisiren, aber ihr Antikisiren ist durchaus byzantinisch. Byzantinisch im Typus der Gestalten und Bewegungen, in den langgestreckten Proportionen, in der flachen Behandlung des Reliefs, im Blatt- und Flechtwerk der Einfassungen; byzantinisch selbst in den Inschriften, welche einzelnen Darstellungen beigegeben sind. Und byzantinisch ist auch das treffliche Elfenbeinschnitzwerk auf dem Altar der Sakristei im Dom zu Salerno (Schulz, Taf. 82); es ist der byzantinische Abendmahlstypus, Christus an der linken Ecke des halbrunden Tisches und Judas mitten unter den Aposteln, die Hand nach dem Fisch ausstreckend. Ebenso die großen Mosaiken in Cefalù, Monreale und Palermo. Es giebt in Süditalien nur einige wenige Bildwerke aus jener Zeit, welche von abendländischem Geist durchdrungen sind und darum nicht byzantinisch, sondern romanisch genannt werden müssen. Es ist vor Allem die aus zweiundsiebzig Feldern bestehende Erzthür des Domes zu Benevent aus der Mitte oder aus dem Ende des 12. Jahrhunderts; vgl. Schulz, Taf. 80. Aber bereits Schnaase hat darauf hingewiesen und Dobbert führt es noch weiter aus, daß diese romanischen Bildwerke Süditaliens mittelbar oder unmittelbar mittelitalienische Uebertragungen sind, wie sie bei den mächtigen Handelsverbindungen Pisa's gar nicht ausbleiben konnten. Der Dom zu Benevent hat ebenso wie die Dome von Troja und Siponto und die Kirchen Sta. Maria zu Foggia und zu Monte St. Angelo das Motiv der Blendarkaden, das den süditalienischen Kirchenbauten fremd, in den Kirchenbauten von Pisa und Lucca aber durchaus typisch ist. Auch Bonannus, der Meister der gleichzeitigen Hauptthür am Dom zu Monreale, ist ein Pisaner.

Wie können byzantinische Werke, so prächtig und machtvoll sie sind, Vorstufen Niccolo Pisano's sein? Niccolo Pisano's, dessen eigenstes Wesen darin besteht, daß er mit allem Byzantinismus gebrochen hat? Gegen den byzantinischen Bilderkreis setzt Niccolo Pisano den rein und ausschließlich abendländischen, gegen die langgestreckten hageren Gestalten gedrungene kurze, gegen die noch an die Gewöhnungen des Niello erinnernde Flachheit der Reliefbehandlung volle Rundung und Erhebung. Und wie hätten für Niccolo Pisano jene ganz vereinzelten romanischen Anregungen ausschlaggebend werden können?

Anders freilich steht es um die süditalienische Kunst des 13. Jahrhunderts, wie sie sich unter den Anregungen und Nachwirkungen Kaiser Friedrich's II. entfaltete. Auch Dobbert ist nicht genügend auf diese Kunstrichtung eingegangen. Sie muß um so mehr beachtet werden, da doch sie zunächst es ist, welche für Niccolo Pisano bestimmend gewesen wäre, wenn wir seine Jugend- und Entwickelungsjahre nach Apulien setzen. Höchst beachtenswerth sind vor allem die schönen antikisirenden Goldmünzen,

Digitized by

die ſogenannten Auguſtalen. Dobbert iſt geneigt, dieſe Münztypen als eine Rückwirkung Niccolo Piſano's zu betrachten. Das iſt geſchichtlich unmöglich. Ryccardus da S. Germano (Mon. Germ. hist. Script. Tom. 19, p. 365) berichtet, daß dieſe Münzen bereits ſeit 1231 in zwei verſchiedenen Münzſtätten, in Brindiſi und Meſſina, geſchlagen wurden; und auch die Münzſtätte von Brindiſi wurde von einem Sicilianer, Paganus Balduinus aus Meſſina, geleitet, welchen Friedrich II. nach einer in der Bibliothek von S. Frediano zu Lucca befindlichen Urkunde (vgl. Schnaaſe, Kunſtgeſch., Bd. 7, S. 609) mit der dem Reich gehörigen Herrſchaft Viaregio bei Lucca belohnte. Und dieſe Münzen ſtehen nicht vereinzelt. Entſprechend antikiſirend ſind die Ueberreſte des im Jahr 1233 von Bartholomeo erbauten Kaiſerpalaſtes in Foggia (Schulz, I, 207), das Portal in Caſtelmonte mit Giebeldreieck und korinthiſchen Pilaſtern (Schulz, Taf. 30, 1), das weiße Marmorportal an der Kirche Santo Carcere zu Catania (Schulz, Taf. 74). Entſprechend antikiſirend iſt die jetzt an der Porta Romana zu Capua aufgeſtellte Coloſſalſtatue Friedrich's II., welcher einſt die Statuen ſeiner höchſten Gerichtsbeamten, Petrus von Vinea und Thaddäus von Seſſa, zur Seite ſtanden (vgl. d'Agincourt, Skulptur, Taf. 27, 4); ſo arg verſtümmelt dieſe Statue iſt, bezeugt ſie doch in der Lebendigkeit der Anordnung und in dem entſchieden antiken Zug und Linienfluß der Gewandbehandlung eine Kunſt, die bei aller Unbeholfenheit entſchieden über den hergebrachten Byzantinismus hinausſtrebt. Für die Zeit Friedrich's II. iſt es daher ſchwerlich abzuweiſen, wenn Crowe und Cavalcaſelle das Vorhandenſein einer antikiſirenden ſüditalieniſchen Schule behaupten. Und in dieſe Entwickelungsreihe gehört alsdann auch die im Jahr 1272 errichtete Kanzel von Ravello: Laut der ausführlichen Inſchrift iſt Nicolaus, der Meiſter dieſer Kanzel, der Sohn Bartholomeo's, des Erbauers des Kaiſerpalaſtes in Foggia. Die Betrachtung der an dieſer Kanzel befindlichen Bildwerke iſt in falſche Wege gedrängt worden, indem Crowe und Cavalcaſelle das Hauptgewicht auf die ſchöne antikiſirende junoniſche Portraitbüſte (vgl. 1870, S. 95. legten, welche über dem Thürgerüſt des Treppenaufganges aufgeſtellt iſt. Dieſer Kopf aber iſt ſicher nicht zugehörig. Es fehlt jeder organiſche Zuſammenhang mit der Kanzel, jede architektoniſche Motivirung. Eine ganz ähnliche Büſte findet ſich nach Dobbert's Angabe in einer Mauerniſche über einem Thor in der Nähe des Domes zu Scala. Wahrſcheinlich ſtammen beide Büſten von einem Grabmal. Mit Recht hat man auf die urkundliche Nachricht (Schulz, Bd. 4, S. 50) verwieſen, daß in den ſiebziger Jahren Arnolfo di Cambio, der Schüler Niccolo Piſano's, für Karl I. von Anjou arbeitete; Dobbert erinnert an die Aehnlichkeit einer Madonna von Arnolfo di Cambio auf dem Grabmal des Cardinals de Braye in S. Dominico zu Orvieto. Das Charakteriſtiſche in der bildneriſchen Ausſtattung der Kanzel von Ravello ſind vielmehr die ſäulentragenden Löwen und die beiden Reliefköpfe in den Thürzwickeln, ein männlicher und ein weiblicher. Die Löwen ragen hervor durch friſches Naturgefühl; die Reliefkopfe ſind, wenn auch nicht an die Trefflichkeit jener Büſte heranreichend, fein profilirt und nicht ohne Anhauch von Großheit.

Trotzalledem. Selbſt wenn wir die Anfänge einer freieren Bildnerſchule in Süditalien nicht in Abrede ſtellen, bleibt das inſchriftliche Zeugniß der Kanzel im Baptiſterium zu Piſa, daß Niccolo Piſano ein geborener Piſaner ſei, unangreifbar.

Nach Mittelitalien weiſt ſowohl die ſcharf ausgeprägte Eigenart ſeiner künſtleriſchen Formengebung, wie insbeſondere auch der tiefe Ideengehalt ſeiner Erfindungs- und Kompoſitionsweiſe.

In Mittelitalien war das Alterthum unvergessen. Seit dem elften Jahrhundert bereits hatte sich die Architektur mit begeisterter Vorliebe wieder zu der antiken Formenwelt zurückgewendet. In Rom setzten die Basiliken an die Stelle des Bogens wieder das grade Gebälk. In Toscana steht einerseits die feinempfundene und verständnißinnige Baugruppe, deren genialste Entfaltungen S. Miniato und das Baptisterium in Florenz sind, und andererseits der kühne und weiträumige Kirchenbau von Pisa und Lucca. Die Plastik war hinter diesen gewaltigen Leistungen bisher weit zurückgeblieben. Aber so unbeholfen und zum Theil roh diese Bildnereien sind, sie gehören insgesammt nicht dem byzantinischen Stil an, sondern dem abendländischen, romanischen. Es war eine aufstrebende Kunst, nicht eine absterbende. Als daher im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts infolge der großen politischen Wandlungen ein neuer entscheidender Geistesfrühling anbrach, erblühte auch die Plastik zu jener überraschenden Vorrenaissance, in welcher die Architektur bereits vorangegangen. Es war die Zeit, in welcher, um mit Dante zu reden, die alten Florentiner in ihren traulichen Unterhaltungen von Troja und von Fiesole und von Rom fabulirten, in welcher Ricordano Malaspini seine Florentiner Chronik schrieb, deren Grundgedanke ist, die Florentinischen Staatseinrichtungen und Adelsgeschlechter unmittelbar aus dem Alterthum abzuleiten; es war die Zeit, in welcher Brunetto Latini und Bono Giamboni die Bewunderung für die alten Schriftsteller, insoweit sie damals zugänglich waren, in die weitesten Kreise trugen. Doch war, wie das von Hans Semper in dieser Zeitschrift (1871, S. 360, mitgetheilte Relief aus einer kleinen Kirche in Ponte allo Spino bei Siena, das wohl in diese Zeit zu setzen ist, deutlich beweist, die antike Formenwelt, an welche sich die fortschreitende Plastik Toscana's zunächst anschloß, die etruskische. Man braucht deshalb nicht, wie Hans Semper, an ein ununterbrochenes Fortleben etruskischer Ueberlieferung in den weltabgeschiedenen Bergen Toscana's zu denken; in den alten Etruskersitzen waren etruskische Vorbilder die nächstliegenden. Und diese etruskischen Einwirkungen sind auch in Niccolo Pisano klar ersichtlich. Etruskisch sind seine kurzen und gedrückten Proportionen, den etruskischen Aschenkisten entlehnt ist seine Kompositionsweise. Noch am Brunnen zu Perugia findet sich die unmittelbare Nachahmung einer Gruppe des Eteokles und Polynikes auf einem etruskischen Werke von Chiusi. Aber das Große und Epochemachende in Niccolo Pisano ist, daß er mit fester und schöpferischer Begeisterung zugleich nach den freieren und schönheitsvolleren Formen der griechisch-römischen Kunst zurückgreift. Nur in Mittelitalien konnte diese seltsame und für Niccolo Pisano durchaus charakteristische Mischung etruskischen und griechisch-römischen Formengefühls entstehen.

Damit ist auch gesagt, was von der Ansicht derer zu halten ist, welche Niccolo Pisano mit den Bildnereien in Wechselburg und Freiberg in Zusammenhang bringen wollen. Die Behandlung der Körperproportionen ist bei den sächsischen Meistern eine durchaus andere.

Wenige Jahre darauf dichtete Albertino Mussato (geb. 1261) in klassischem Latein seine dem Seneca nachgebildete Tragödie Eccerinis (Ezzelino). Niccolo Pisano ist auf dem Boden Mittelitaliens ebensowenig eine plötzliche und unvermittelte Wundererscheinung, wie die große Gestalt Dante's eine plötzliche und unvermittelte Wundererscheinung ist.

Und dieser Beweis für den mittelitalienischen Ursprung Niccolo Pisano's wird verstärkt und vertieft durch die Betrachtung seines Ideengehalts und der daraus entspringenden Erfindungs- und Kompositionsweise.

Digitized by Google

Als Niccolo Pisano im Jahr 1260 die Kanzel im Baptisterium zu Pisa ausführte, war die Aufgabe, freistehende Kanzeln zu bauen, noch eine sehr neue. So lange nur bei besonders festlichen Gelegenheiten der Bischof oder in dessen Stellvertretung der Presbyter gepredigt, an den gewöhnlichen gottesdienstlichen Tagen aber die Diakonen nur das Evangelium und die Epistel mit hinzugefügten Homilien verlesen hatten, waren der Bischofsstuhl im Grund der Tribüne und die Ambonen zu beiden Seiten des unteren Chores ausreichend gewesen. Erst als durch die Dominicaner und Franciscaner das Bedürfniß der Predigt reger und allgemeiner geworden, hatte man eigene Predigtstühle errichtet. Die Entwickelung ihrer Form war offenbar nur eine sehr langsame und schrittweise. Die ältesten dieser Kanzeln, wie die Kanzeln in S. Miniato zu Florenz und im Dom zu Salerno und ursprünglich auch die Kanzeln in der Neuwerkerkirche zu Goslar und im Augustinerstift Zschillen (Wechselburg), sind noch unmittelbar an die Chorschranken angebaut, wenn auch bereits frei nach dem Mittelschiff vortretend und an der Vorderseite von Säulen getragen; ist doch der Name der Kanzel diesem engen Zusammenhang mit den Chorschranken (cancelli) entnommen. Spät erst entschloß man sich, die Kanzel, wie es die Rücksicht auf die horchbegierige Gemeinde bedingte, in das Schiff der Kirche zu stellen. Und wie die architektonische Form, so war auch die Typik der bildnerischen Ausschmückung noch eine unfertig ringende. Die Symbolik der alten Bischofsstühle war zwar zielzeigend, aber die erweiterte Aufgabe erforderte erweiterte Fortbildung.

Nur wenige dieser ältesten Kanzeln sind erhalten, doch ist deutlich erkennbar, daß, wenn auch eine bestimmte einheitliche Typik durch sie alle hindurchgeht, je nach den verschiedenen Gebieten Italiens sehr bedeutende Verschiedenheiten der Auffassung und Behandlung obwalten.

Schon Schnaase hat auf diese Unterschiede hingewiesen. Es ist wichtig, sie in's Einzelne zu verfolgen.

Rom stand unter der Herrschaft der Marmorornamentisten. Ueberall der feinfühlige anmuthige Cosmatenstil. Nicht Bildnerei, sondern kunstvoll verschlungenes farbiges Steinmosaik.

Höchst denkwürdig sind die süditalienischen Kanzeln, deren Geschichte wir in dem trefflichen Werk von W. H. Schulz: „Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien" leicht überblicken können. Sie hatten mit ernstem tiefsinnigem Bestreben begonnen. Wie der Bischofsstuhl in S. Sabino zu Canosa (Schulz, Taf. 6, 1. 2.) von Meister Romoaldus, wahrscheinlich aus den Jahren 1078—1089, der Bischofsstuhl in S. Niccolo zu Bari aus dem Jahr 1098 (Taf. 6, 3) und der Bischofsstuhl in der Grottenkirche zu Monte S. Angelo aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts (Taf. 11), in einfach strenger Architektonik gehalten, auf Elephanten oder Löwen oder gebückte Menschengestalten gestellt sind, und auch in ihrer Verzierung der Wände durch Adler und Greife und Masken, ja sogar durch die figürliche Darstellung des Kampfes des Erzengels Michael mit dem Drachen geheimnißvoll und doch klar verständlich und eindringlich auf die Nothwendigkeit der Ueberwindung der dunklen Mächte hinweisen, so hält auch die Kanzel von Sta. Maria in Lago in den Abruzzen (Ti. 53) an dieser Symbolik fest. Die Kanzel stammt inschriftlich aus dem Jahr 1159, ihr Meister wird Nicodemus genannt. Die vier in's Quadrat gestellten Säulen, durch Hufeisenbogen und Rundbogen miteinander verbunden, ruhen auf attischen Basen; im scharf geschnittenen Blätterwerk der Kapitäle nackte gedrückte und gebückte Männergestalten; in den Zwickelfeldern arabesken-

Digitized by Google

haft Greife und Sirenen und Hunde, zum Theil Menſchen verfolgend; in der Mitte der Brüſtungswand ein geflügelter liegender Löwe, auf deſſen Kopf der das Leſepult tragende Engel den Fuß ſetzt, an den Seiten Johannes der Evangeliſt und Johannes der Täufer, der heilige Georg den Lindwurm bezwingend, Samſon mit dem Löwen kämpfend; an den Eckſäulchen nackte menſchliche Geſtalten, ſitzend oder emporkletternd; am Treppenaufgang die Geſchichte des Propheten Jonas. Das Grundthema von der Sünde und von der Erlöſung iſt klar ausgeſprochen. Später jedoch wurde der Tiefſinn der Symbolik durch einen entſchiedenen Zug nach dem Dekorativen zurückgedrängt. Einige kleinere Kanzeln, insgeſammt aus dem Ende des zwölften und aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ſtammend, die Kanzeln von S. Clemente am Pescara und von S. Pellino (Taf. 57), die Kanzel von S. Angelo zu Pianella (Bd. 2, S. 22), die Kanzeln in S. Sabino zu Canoſa (Taf. 9), in Caſerta vecchia (Bd. 2, S. 186), in Calvi (Bd. 2, S. 154), in Fondi (Bd. 2, S. 132), in Alba Fuceſe (Bd. 2, S. 83), begnügen ſich, die Brüſtungswände mit den anmuthigſten antikiſirenden Steinarabesken oder mit farbigen Moſaikteppichen zu ſchmücken; ſie durchbrechen dieſe unfigürliche Ornamentation höchſtens durch den pulttragenden Adler oder durch arabeskenhaft verſchlungene Drachen und Vögel. Der erſte Anſtoß dieſer Wandlung war, wie Inſchriften bezeugen, aus der Schule der römiſchen Cosmaten gekommen. Nicolaus, der Meiſter der Kanzel von Fondi, deren Entſtehung um das Jahr 1180 fällt, und Johannes, der Meiſter der Kanzel von Alba Fuceſe, welcher wahrſcheinlich auch der Meiſter der ganz ähnlichen, im Jahre 1209 errichteten Kanzel in Sta. Maria di Caſtello zu Corneto iſt, bezeichnen ſich ausdrücklich als römiſche Bürger. Bald aber traten zu den fremden Künſtlern einheimiſche von gleicher Richtung. Acutus, der Meiſter der Kanzel von Pianella, und Acceptus, der Meiſter der Kanzel zu Canoſa, ſind, da ihren Namen keinerlei Ortsangabe beigefügt iſt, ſicher als Eingeborene zu betrachten. Die verſchiedenartigſten Formen, antikiſirende, byzantiniſche, normänniſche, mauriſche, ſpielen in dieſer neuen Ornamentik bunt durcheinander; maßgebend aber bleibt in allen dieſen Stilmiſchungen das unbedingte Vorwalten des Moſaikſchmucks über das eigentlich Bildneriſche. Die berühmteſten Schöpfungen dieſer Richtung ſind die Kanzeln in Salerno (1175) und die Kanzel von Seſſa (1260); in ihrer Entſtehungszeit faſt um ein Jahrhundert auseinanderliegend, in ihrer Anlage und Ausführung aber von denkwürdigſter Uebereinſtimmung. Zwar in den ſäulentragenden Löwen und Leoparden, in den ſymboliſchen Thier- und Menſchengeſtalten des reichen Blattwerks der Kapitäle, in den figürlichen Darſtellungen der Propheten und Sibyllen und der allegoriſchen Tugendperſonificationen an den Bogenzwickeln und Bogenkanten (Taf. 65—68) deuten ſie auf die Wunder und Geheimniſſe der Erlöſung, an den Brüſtungswänden aber entfaltet ſich ausſchließlich die reichſte und heiterſte Moſaikbekleidung, durch deren reizvolle Linienführung und harmoniſche Farbenpracht dieſe Kanzeln unvergleichliche Meiſterwerke glänzendſter Dekorationskunſt werden. Selbſt an Kanzeln, die bereits an das Gothiſche anklingen, wie an der vielbeſprochenen Kanzel im Dom zu Ravello aus dem Jahr 1272, erhielt ſich dieſe Luſt und Freude am anmuthig Dekorativen. Erſt im Lauf des vierzehnten Jahrhunderts gewinnt das Figürliche auch in Unteritalien wieder größere Bedeutung.

Ganz anders in Ober- und Mittelitalien, beſonders in Toscana. Im künſtleriſchen Machwerk ſind die älteſten toscaniſchen Kanzeln noch roh, aber eigen iſt ihnen allen der unbeirrbar feſte Sinn für das Figürliche, für das Bedeutungsvolle und Gedankentiefe.

Digitized by Google

Ihr ständiger Inhalt ist Lobgesang auf die Macht und die Herrlichkeit der Erlösung; in den althergebrachten kirchlichen Symbolen und Darstellungsstoffen, in deren Verwendung sie sich freilich mannichfache Abwechselung gestatten. Es ist der allgemein romanische Typus, wie wir ihn auch in der Kanzel von S. Ambrogio zu Mailand und in der Kanzel zu Wechselburg finden.

Wohl das älteste der erhaltenen toscanischen Denkmale ist die Marmorkanzel aus der zerstörten Basilica S. Pietro di Scheraggio, jetzt in der Kirche S. Leonardo vor Porta S. Miniato zu Florenz; Rumohr setzt sie in das elfte, E. Förster in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Die sechs Reliefs an den Brüstungswänden enthalten die Darstellungen des Stammbaumes Christi aus der Wurzel Jesse, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel, die Taufe, die Kreuzabnahme. Die Marmorkanzel im Dom von Volterra, derselben Zeit angehörig, enthält an den Brüstungswänden die Reliefdarstellungen des Opfers Abrahams, der Verkündigung und Heimsuchung, des Abendmahls; unter den Füßen der die Säulen tragenden Löwen Menschen und Thiere in angstvollen Todeskämpfen. Und sehr reich ausgeführt scheint eine Kanzel von Benedictus Antelami aus dem Jahr 1178 gewesen zu sein; eine Tafel dieser Kanzel, jetzt in einer Seitenkapelle des Domes zu Parma eingemauert, zeigt in der Darstellung einer Kreuzabnahme nicht weniger als zweiundzwanzig Figuren, denen zum Theil Inschriften beigefügt sind. Die Kanzel in S. Michele zu Groppoli an der Straße von Pistoja nach Pescia aus dem Jahr 1194 enthält als Brüstungsreliefs die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Flucht nach Aegypten; die Säulen ruhen auf Löwen, welche Menschen und Thiere verschlingen; an den Kapitälen Köpfe von Thieren und Ungethümen. Die Kanzel im Orgelchor von S. Bartolommeo in Pontano zu Pistoja vom Meister Guido aus Como, welche ganz besondere Beachtung verdient, weil sie inschriftlich aus dem Jahr 1250 stammt, also nur um ein Jahrzehnt jünger ist als Niccolo Pisano's Kanzel im Baptisterium zu Pisa, erschließt sich bereits zu einer Reichhaltigkeit, welche die Thatsache bewußt durchgeführter Systematik außer Zweifel stellt. An den Brüstungswänden acht Reliefbilder: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Christus mit den zwölf Jüngern, Christus in Emmaus, Höllenfahrt, Erscheinung des Auferstandenen; an den Ecken der Kanzel die drei Synoptiker mit ihren Emblemen und der Adler des Johannes; unter den drei Säulen ein Löwe, der einen Basilisken zermalmt, eine Löwin, die ihr Junges säugt, eine nackte kauernde Mannesgestalt.

Bis in die kleinsten Orte erstreckte sich dieser figurenreiche gedankentiefe Kanzelbau. Vor Kurzem entdeckte Hans Semper, wie er in den „Römischen Blättern" (1873, Nr. 13 und 15) erzählt, in dem entlegenen Bergstädtchen Barga in der Nähe der Bäder von Lucca eine Kanzel von derselben Darstellungs- und Kompositionsweise. Die zwei vorderen Säulen ruhen auf Löwen, von denen der eine einen Menschen, der andere einen Drachen verschlingt, von den zwei hinteren Säulen fußt die eine auf einer zusammengekauerten nackten Mannesgestalt, die andere selbstständig auf dem Boden; an den Brüstungswänden die Verkündigung, die Taufe, die heiligen drei Könige; das Lesepult stützt sich auf das Haupt einer Evangelistenstatuette.

Sollte es in der That fraglich sein, wo die geistige Heimath Niccolo Pisano's ist?

Nicht in Apulien wurzelt sein Empfindungs- und Ideenkreis, sondern in Mittelitalien. Niccolo Pisano aber überschritt an Ideentiefe und Erfindungskraft seine Vor-

gänger ebensoweit wie an geläutertem Formensinn. In die altüberkommene Idee, in die typische Sprache brachte Niccolo Pisano lebendige Beseelung, volle Accorde.

Fast noch niemals ist die Kanzel im Baptisterium zu Pisa nach der Seite ihrer Komposition eingehender Betrachtung unterworfen worden.

Der architektonische Aufbau der Kanzel ist ein Sechseck, das von sechs Eckſäulen und einer Mittelsäule getragen wird. Kleeblattbogen überspannen und verbinden die sechs Hauptsäulen. Auf reich gegliedertem Sims erhebt sich die Brüstung.

Oben an den Bildnereien der Brüstung beginnt der Ideengang. Fünf Reliefs schmücken die fünf Bildflächen; die sechste Seite des Sechsecks bildet den offenen Treppenaufgang. In diesen Reliefbildern sind dargestellt: 1) die Verkündigung und die Geburt Christi, 2) die Anbetung der Könige, 3) die Darbringung im Tempel, 4) die Kreuzigung, 5) das jüngste Gericht.

Es sind Thatsachen aus dem Leben Christi von seiner Menschwerdung bis zu seiner Wiederkunft als Weltenrichter.

Unter dem Sims der bildnerische Schmuck der Bogenzwickel; ebenfalls in Relief. Kurze stämmige Gestalten, aber vortrefflich in den Raum hineinkomponirt. Die Schriftrollen und die Embleme erweisen diese Gestalten als sechs Propheten und als die vier Evangelisten.

Es ist die Hindeutung auf die Beglaubigung und Verbreitung des Evangeliums.

Vor den Ecken dieser Bogenfelder, unmittelbar auf die Kapitäle der unteren stützenden Hauptsäulen aufsetzend, stehen scharf vortretend sechs Statuen, abwechselnd je drei weibliche und je drei männliche. Die Art ihrer Charakterisirung bekundet diese Gestalten als allegorische. 1) Eine Mutter mit zwei Kindern; die Liebe, caritas. 2) Eine junge kräftige nackte Mannesgestalt, die Linke in den Rachen eines emporspringenden Löwen streckend und mit der Rechten einen auf den Schultern aufliegenden zweiten Löwen liebkosend; die Stärke und Tapferkeit, fortitudo. 3) Eine tiefverhüllte weibliche Gestalt mit demüthig geneigtem Haupt; Demuth, humilitas. 4) Eine weibliche Gestalt mit einem Hund auf den Armen; Treue, fidelitas. 5) Ein ehrwürdiger lebensgeprüfter Greis mit langwallendem Barthaar und in reicher Gewandung, mit seinen Händen liebevoll ein Lamm umschließend; die Unschuld, innocentia. 6) Eine anmuthige geflügelte Engelsgestalt in weitem Priestergewand, auf einem überwundenen Löwen sitzend, in der erhobenen Linken eine Reliefstafel mit der Kreuzigung, in der gesenkten Rechten einen abgebrochenen Stab haltend, welcher wohl nicht als Scepter, sondern als Stengel eines Palmzweiges zu denken ist; der Glaube, fides.

Es sind die Segnungen des Evangeliums, die Bilder der christlichen Tugenden.

Und dies Thema der Verherrlichung der christlichen Heilslehre findet seinen Abschluß in der bildnerischen Ausschmückung der Säulenbasen.

Drei Säulen ruhen auf Basen von streng architektonischer Form. Es galt eindringlich zu machen, daß die Kanzel ein Architekturwerk von festem Standort ist, nicht ein bewegbares Möbel. Die Basen der drei anderen Säulen aber werden von Thiergestaltungen gebildet; und ebenso ist die Basis der die Kanzelbühne tragenden Mittelsäule von figürlichen Darstellungen umkleidet. Die Größe und Fülle dieses bildnerischen Schmuckes und die Seltsamkeit seiner Gruppirung bezeugt, daß es sich hier nicht um spielende bedeutungslose Ornamentation handelt, sondern um tiefgehende Symbolik, zumal in einer Zeit, welche immer und überall zu symbolisiren liebte.

Digitized by Google

Noch ist die Symbolik der romanischen Kunstepoche nicht genügend enträthselt. Doch der Grundgedanke und der innere Zusammenhang dieser Darstellungen ist klar erkennbar.

Eine jede der drei Säulen, welche in Verbindung mit jenen streng architektonisch geformten Säulen das Sechseck der Kanzel tragen, ist auf den Rücken eines schreitenden Löwen gestellt. Zwei dieser Löwen sind männlich; der dritte, junge Löwen säugend, ist als weiblich charakterisirt. Der Rachen dieser Löwen ist weit geöffnet; zwischen ihren Tatzen lagern kleinere Thiere, Hasen und Widder und Kälber. Und höchst denkwürdig ist vor Allem der Untersatz der Mittelsäule unter dem Kanzelboden. Er ist sechsseitig wie die Kanzel selbst. An drei Seiten Thiergestalten. Ein Greif, in seinen Krallen einen Widderkopf haltend; ein Hund, mit seinen Füßen eine Eule umschließend, welche auf einer sich windenden Schlange steht; ein Löwe, zwischen dessen Füßen ein Ochsenkopf. An den drei anderen Seiten aber, mit jenen drei Thiergestalten in wirksamen Wechsel gestellt, drei sitzende Männer von kurzer gedrungener Statur und von wild trotzigem Ansehen; der eine nackt, der andere leicht bekleidet, der dritte in römischer Toga.

Fig. 2. Säulenfuß.

In der romanischen Kunst ist der Löwe meist das Symbol des Teufels. In der ersten Epistel Petri (5, 8) heißt es: „Seid nüchtern und wachet, denn Euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und suchet, welchen er verschlinge." Und Psalm 22, 22 sagt: „Hilf mir aus dem Rachen des Löwen". Auf den Teufel deutet es, wenn an der Kanzel zu Sessa (Schulz a. a. O., Taf. 65) sich um die Hinterbeine der Löwen Schlangen winden; auf den Teufel deutet es, wenn die Löwen oft Menschen zerfleischend dargestellt werden. Sinnig und unzweideutig ist diese Symbolik auf der Darstellung des Liebes- oder Abendmahls an der Kanzel von Volterra; eine bußfertige Sünderin, wahrscheinlich Maria Magdalena, wirft sich Christus zu Füßen, um Schutz zu finden gegen die Angriffe eines Löwen und einer Schlange. Lediglich Kämpfe gegen die Anfechtungen des Teufels sind die unzähligen Kämpfe gegen Löwen, welche uns in so vielen Denkmalen der verschiedenartigsten Kunstgattungen entgegentreten, sei es nun unter der Grundlegung der alttestamentarischen Geschichten Samson's und David's und Daniel's oder in der oft wiederkehrenden Darstellung eines auf einem Löwen reitenden Mannes, welcher mit seinen Händen dem Löwen den Rachen aufreißt. Folgerichtig ist der Sieg Christi über den Teufel der Sieg Christi über den Löwen. Das fruchtbare bildnerische Motiv bot Psalm 90, 12: „Auf den Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf den jungen Löwen und Drachen: super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem." Oft wird Christus selbst dargestellt mit seinen Füßen einen Löwen und einen Drachen niedertretend; in einem Münchener Codex aus dem zwölften Jahrhundert (vgl. Stockbauer's Kunstgeschichte des Kreuzes, S. 216) durchsticht das Kreuz einen Löwen, einen Drachen und Basilisk. Ja, dieses Motiv wurde so durchgreifend, daß auf den romanischen Grabsteinen die Seligsprechung des Todten gewöhnlich dadurch bezeichnet wird, daß der Todte, gleichviel ob Mann oder Weib, seine Füße auf einen Löwen oder Drachen setzt. Die Architektur, in welcher die antike Kunstgewohnheit, die Untersätze der Tische und Geräthe als stilisirte Thierköpfe und Thiertatzen zu bilden, noch immer lebendig fortwirkte, ergriff auch ihrerseits diese

Symbolik. Der Biſchofsſtuhl in der Grottenkirche zu Monte S. Angelo (Schulz, Taf. 41), welcher zwiſchen den zwei liegenden Löwen, auf die er geſtellt iſt, die Inſchrift: „Super leoni“ trägt, bezeugt dieſe Symbolik mit klarſter Bewußtheit. So iſt der romaniſche Brauch, die Säulen auf Löwen zu ſtellen, nichts anderes, als die ſymboliſche Hinweiſung auf die ſieghafte Ueberwindung der Macht des Teufels durch die Macht Chriſti. Und dieſelbe Symbolik liegt auch in der bildneriſchen Ausſtattung der Mittelſäule. Dem ſitzenden Löwen, zwiſchen deſſen Vordertatzen ein Ochſenkopf liegt, ſind hier als bedeutſame Thierſymbole der Greif und der Hund beigeſellt. Der Greif erſcheint auf allen mittelalterlichen Kunſtdenkmalen als Raubthier, alſo als unrein, als teufliſch. Und wenn er in der Ornamentation der Fußſtänder romaniſcher Leuchter immer nur im Verein mit Löwen und Drachen und Baſilisken und anderen ſolchen Thierunholden gefunden wird, ſo iſt klar, daß er in dieſer Verwendung nicht, wie man wohl gemeint hat, als Lichtſymbol zu faſſen iſt, ſondern vielmehr als ein Angehöriger jener Mächte der Finſterniß, denen erſt, wie ſich die Inſchrift des jetzt im Kenſington-Muſeum befindlichen Leuchters von Gloceſter aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts ausdrückt, die leuchtende Lehre gepredigt werden ſoll. Ebenſo unzweifelhaft iſt die Bedeutung des Hundes; zumal hier in der Gruppirung mit Eule und Schlange. Nach Pſalm 22, 17. 21 und Apokalypſe 22, 15 wird in der mittelalterlichen Kunſt der Hund faſt immer zur Rotte des Böſen gerechnet, obgleich er allerdings zuweilen, ja ſogar hier an dieſer Kanzel ſelbſt, in der allegoriſchen Statuette der Treue, auch zur Bezeichnung der Treue benützt wird. Wie aber ſind die drei Männer zu deuten, welche die drei anderen Seiten der Baſis einnehmen, die abſichtlich häßlich gebildeten, die trotzigen und doch gebückten? Es iſt ein oft wiederkehrendes Symbol, die Zuſammenſtellung mit jenen dem Reich des Teufels angehörigen Thierungethümen iſt typiſch. Wie die Hereinziehung nordiſcher Sagengeſtalten überhaupt, ſo iſt auch hier die Deutung auf Gnomen beſtimmt abzuweiſen. Die richtige Erklärung geben die großen cykliſchen Kompoſitionen der romaniſchen und gothiſchen Portalbildnereien. In der goldenen Pforte zu Freiberg z. B. treten die das Evangelium verheißenden Vorgänger Chriſti ebenſo auf ſchmerzdurchwühlte Menſchenköpfe wie auf die Köpfe von Löwen und Affen und Baſilisken. Es ſind die Ketzer und Sünder und, wie die Nacktheit der einen dieſer Geſtalten deutlich bezeugt, die Ungetauften.

Ueberall unentrinnbare, wenn auch widerwillige Unterwerfung.

Die Macht des Widerſachers iſt vernichtet; er muß dem Herrn dienen als Stütze und Schemel. „Dazu iſt erſchienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerſtöre.“ 1. Joh. 3, 8.

Nun aber wird die Verherrlichung des Segens der Heilslehre noch weiter geführt.

Zwiſchen den Tatzen der gefräßigen Raubthiere lagern friedlich und unangefochten kleine wehrloſe Thiere, Haſen, Widder, Kälber. Wir haben um ſo mehr nach der Bedeutung dieſer kleinen Thiergeſtalten zu fragen, da deren Beigabe durch keinerlei Formmotiv bedingt iſt, alſo weſentlich nur aus der inneren Nothwendigkeit der Idee quillt. Für die Antwort aber iſt entſcheidend, daß dieſe kleinen Thiere ſo durchaus friedlich und ſorglos, in einzelnen Fällen ſogar ruhig ſchlummernd ſind, während ſie in anderen Bildwerken dieſer Art, welche der Gothik angehören oder ihr doch zuneigen, wie z. B. an der Kanzel Giovanni Piſano's im Dom zu Piſa, von den Klauen der Raubthiere beutegierig umfaßt und zerfleiſcht werden. Der Sinn iſt unzweifelhaft. Dieſe Symbolik iſt hervor-

gegangen aus der Verheißung des Propheten Jeſaias (11, 6): „Die Wölfe werden bei den Lämmern wohnen und die Pardel bei den Böcken liegen.“ Verwandte Ornamentmotive kehren überall wieder. Wenn der Prophet an jener Stelle fortfährt, daß fleiſchfreſſende Thiere weiden werden wie die Rinder und daß ein Säugling ſeine Luſt haben wird am Loch der Otter und daß ein Entwöhnter ſeine Hand ſtecken wird in die Höhle des Baſilisken, ſo zeigen gar manche Bildnereien die bildliche Verwerthung auch dieſer Gleichniſſe. A. Springer hat in den „Mittheilungen der K. K. Centralcommiſſion“ (1860, S. 320) ſolche Beiſpiele zuſammengeſtellt. Löwen und Drachen, welche an Laub und Ranken zehren, ſind ein beliebtes Motiv in der Ornamentation romaniſcher Leuchter und Biſchofsſtäbe. Und kleine Knaben in ſtolzer Ruhe zwiſchen wild aufſpringenden Löwen- und Drachenungethümen ſtehend, oder Männer, welche die Hände in die Verſteckniſſe von Drachen und Schlangen ſtecken, ſind namentlich in der Portalkompoſition franzöſiſcher Kirchen häufig.

Trefflich ſprechen das Prophetenwort die von Springer angeführten Worte Fulco's aus (De nuptiis Christi et ecclesiae l. VI.):

Pax erit in terris, quae tunc descendet ab astris,
Bos non draconem metuet, non agnus leonem.
Agnis atque lupis, canibus concordia cervis
Tunc erit, et nullum serpens spuet ille venenum.

Die Heilsgeſchichte hat ſich vollendet. Es iſt die Sicherheit der Schwachen, es iſt das Wandeln im ewigen ungetrübten Frieden. Die Darſtellung der Bewältigung des Teufels erweitert und vertieft ſich zu einem Hinweis auf die Unſchuldswelt des Paradieſes, auf die Herrlichkeit des himmliſchen Jeruſalem.

„Freuet Euch mit Jeruſalem und ſeid fröhlich über ſie, Alle, die Ihr ſie lieb habt. Freuet Euch mit ihr, Alle, die Ihr über ſie traurig geweſen ſeid. Ihr ſollt Euch ergötzen von der Fülle ihrer Herrlichkeit.“ Jeſaias 66, 10. 11.

Zum Schluß aber haben wir noch die figürliche Geſtaltung der beiden Leſepulte in Betracht zu ziehen.

Unten am Treppenaufgang ſteht das eine dieſer Pulte; eine hochragende Säule, deren Kapitäl dem von einem ſchwebenden Engel getragenen Buchgeſtell als Unterſatz dient und deren Baſis auf dem Rücken eines ruhig hingelagerten, aber ſtolz aufblickenden Löwen aufſetzt, der in den Tatzen einen Hirſchkopf hält; das Geweih des Hirſchkopfes iſt abgebrochen, aber man ſieht noch deutlich die Bruchflächen. Das andere Pult iſt die Krönung des Geſimſes der Brüſtung; das Buchgeſtell ruht auf den ausgebreiteten Schwingen eines hoch aufgerichteten mächtigen Adlers, unter deſſen Krallen ein ſchlummernder Haſe liegt.

Fig. 3. Leſepult.

Wie der Löwe des unteren Leſepultes zu deuten ſei, iſt nicht ohne Schwierigkeit. Es liegt nahe, auch dieſen Löwen ebenſo als das Symbol der überwältigten Teufelsmacht zu faſſen, wie die Löwen an den anderen Säulenbaſen. Und in der That iſt dies von manchen Erklärern geſchehen, ſelbſt von Guſtav Heider in ſeiner feinſinnigen Abhandlung über Thierſymbolik (S. 20). Doch iſt eine andere Deutung wahrſcheinlicher. Es iſt eine ſeltſame, aber allgemein bekannte und feſt bezeugte Thatſache, daß der Löwe, obgleich Symbol des Teufels, in der mittelalterlichen Anſchauung nichtsdeſtoweniger zugleich

das Symbol Christi war. Wie für die Beziehung des Löwen auf den Teufel, so waren auch für die Beziehung des Löwen auf Christus bestimmte biblische Gleichnisse maßgebend. Im 1. Buch Mosis 49, 9 wird Juda ein junger Löwe genannt, und in der Offenbarung Johannis 5, 5 wird Christus selbst als der Löwe bezeichnet, der da ist vom Geschlecht Juda (ecce vicit Leo de tribu Juda, radix David). Und das Mittelalter (vgl. Physiologus Theobaldi Episcopi in Auber's Histoire du symbolisme religieux 1871. Bd. 3, S. 482) fügte das weitere Gleichniß hinzu, wie der Löwe erst drei Tage nach seiner Geburt die Augen öffne, dann aber selbst im Schlaf die Augen nicht mehr schließe, so habe auch Christus drei Tage im Grabe geruht, seitdem aber wache er immerdar, pervigil ut pastor, ne deviet a grege rector. Die Kirchenväter liebten es, mit diesem widerspruchsvollen Doppelsinn rhetorisch zu spielen. Augustinus sagt Homilia 34: Quae fortitudo leonis contra illum leonem, de quo scriptum est: Vicit leo de tribu Juda. Und noch bestimmter sagt er in den Serm. de tempore 174: „Quis non incurreret in dentes leonis hujus (diaboli), nisi vicisset leo de tribu Juda; contra leonem leo". Sollte hier nicht eine solche Hinweisung auf Christus gemeint sein? Es ist wohl zu beachten, daß dieser Löwe ein liegender ist, während die Löwen der anderen Säulenbasen schreitend aufrecht stehen. Die Schriftstellen, 1. Buch Mosis 49, 9 und 4. Buch Mosis 24, 9, Juda mit dem Löwen vergleichend, beschreiben diesen Löwen ausdrücklich als niedergekniet und sich lagernd. Liegend wird in diesem Sinne auf einem Fresco der Kirche des Conventes Philotheos auf dem Berge Athos (vgl. Didron, Hist. de Dieu, p. 348) der Löwe neben dem Christuskind dargestellt. Liegend, wenn auch mit aufgerichteten Vorderfüßen und stolz emporgewendetem Haupt, sind alle jene Löwen, welche wir ohne Ausnahme in allen Ländern des mittelalterlichen Kunstlebens, vornehmlich aber in Italien, als machtvolle Wächter des Heiligthums an den Eingangspforten der romanischen und frühgothischen Kirchen finden, sei es nun, daß sie in antikisirender Reminiscenz als freie und selbständige Statuen gebildet sind oder daß sie nur in architektonischer Unterordnung den Portalsäulen als Träger dienen. Liegend sind namentlich auch alle Löwen, denen wir nicht selten als krönendem Abschluß auf der Deckplatte solcher Portalsäulen begegnen, welche größere cyklische Kompositionen umrahmen. Beleg dafür sind die liegenden Löwen auf den Frontsäulen der Goldenen Pforte von Freiberg; ihre Bedeutung ist um so unzweifelhafter, da sie unmittelbar die Grenzscheide bilden zwischen den unteren Darstellungen der Vorläufer Christi und zwischen den oberen Darstellungen des von den heiligen drei Königen göttlich verehrten Christuskindes und der jubelnden Himmelsglorie. Gleich jenen liegenden Löwen am Eingang der Kirche ist also auch der liegende Löwe hier am Eingang der Kanzel dem bedrückten Gemüth ein Mahnruf zu fester Zuversicht, eine Verheißung des Schutzes und Sieges.

Das obere Lesepult auf dem Gesims der Brüstung ist ein Adlerpult; eine Form, die sich bereits an den alten Ambonen ausgebildet hatte. Zunächst ist der Adler eine Hindeutung auf den Evangelisten Johannes, als den Schutzpatron des Predigtamtes. Auf vielen Kanzeln hat das Pult als Inschrift das Johanneische Wort: „In principio verbum erat"; die Kanzel zu Pianella (Schulz Bd. 2, S. 22) hat die Inschrift: „More volans aquilae verbo petit astra Joannes". Oft aber gilt der Adler tiefer und allgemeiner als Zeichen der Erhebung, der Macht, des Sieges. Das Christenthum scheute sich um so weniger, den stolzen Vogel des Zeus als Hinweisung auf die Majestät Gottes beizubehalten, da schon Ezechiel (17, 23) den Adler ein Gleichniß Gottes genannt hatte. Auf vielen Lesepulten steht daher der Adler auf der Weltkugel. Wenn Niccolo Pisano in die Krallen

des Adlers einen ſchlummernden Haſen legt, ſo deutet er auf den Troſt und Schutz, den die Schwachen und Schuldloſen im ſichern Hort des Evangeliums finden. Es iſt der rhythmiſche Wiederklang jener Darſtellungen des ewigen ungetrübten Friedens, der in den ſchlummernden Thieren am Fuß der Kanzel ſo befreiend und troſtreich ausklingt.

Das Adlerpult iſt der krönende Abſchluß. Auch am Tympanon der alten St. Pauls-kirche zu Rom thronte, ganz in antiker Weiſe, die Schwingen weit ausbreitend, der Adler.

„Aquila Ezechielis
Sponte missa est de coelis,
Volat ipsa sine meta,
Quo nec vates nec propheta
Evolavit altius."

Wie reich gegliedert iſt dieſe Kompoſition und doch wie durchaus einheitlich und feſtgeſchloſſen! Was wir in redender Betrachtung und Schilderung nur als ein Nacheinander empfinden, wirkt in der bildenden Kunſt als ein lebendiges Neben- und Miteinander, als ein ergreifendes Zuſammen. Und was wir, die wir den kirchlichen Anſchauungen des Mittelalters entwachſen ſind, uns erſt auf langen und mühſamen Umwegen der Forſchung erſchließen müſſen, das war dem mittelalterlichen Chriſten unmittelbar faßlich, vom Herzen zum Herzen ſprechend.

Es iſt ein lauter und eindringlicher Weckruf zum unerſchütterlichen Glauben an die Macht und den Sieg des Herrn, an die Macht und den Sieg Jeſu Chriſti. Und wie geeignet war ein ſo tiefſinniger Bilderſchmuck für die Kanzel eines Baptiſteriums, das die geweihte Stätte iſt, in welcher die noch Ungetauften durch die heilige Taufe theilhaftig werden des Reiches der Gnade!

Niccolo Piſano war der glückliche Erbe einer alten Kunſtüberlieferung, aber erſt er brachte ſie zu voller Entfaltung und Vollendung.

Niccolo Alunno und die Schule von Foligno.

II.

(Schluß.)

Es iſt wohl anzunehmen, daß die ganze reiche Welt der Kunſt in Florenz, welche Giotto wie ein Atlas auf ſeinen Schultern trägt, bis dahin für Umbrien beinahe noch kaum entdeckt geweſen iſt. Als ſie aber durch das Medium Benozzo's dieſer Schule mitgetheilt wurde, befand ſie ſich ſelbſt ſchon auf einer Stufe hochgeſteigerter Entwickelung. Gleichwohl brachte es ein günſtiges Geſchick mit ſich, daß dieſer äußere Einfluß nicht Fremdartiges allein der umbriſchen Malweiſe einzupflanzen hatte, — nicht nur nämlich den kraftvollen männlichen und epiſchen Charakter der florentiniſchen Schule, ſondern daß im Gefolge der Malweiſe Benozzo's ſich Spuren vom Geiſte Fieſole's einmiſchten, in denen die Künſtler Umbriens eine verwandte Gedankenſphäre zugleich wieder fanden. Ja es kam dadurch auf der einen Seite nur eine Steigerung ihrer milden und idealen Anſchauungsweiſe in die Schule, während dieſelbe andererſeits eine feſtere und richtigere Kompoſition und alle die übrigen Fortſchritte gewinnen mußte, welche die Nachbarſchule ſeit Giotto's Auftreten in ihrem raſchen Entwickelungsgange gemacht hatte.

Fra Beato Angelico ſoll damals ſelbſt in Foligno geweilt haben. Davon wußte ſeit lange die lokale Tradition; P. Marcheſi verſuchte ihr durch hiſtoriſche Nachweiſe Halt zu verſchaffen, indem er Fieſole unter den Mönchen nachweiſen will, welche im Streite mit dem Florentiner Erzbiſchofe, bei Gelegenheit des Zwiſtes der Päpſte Alexander V. und Gregor XII., zu deſſen Partei haltend, aus S. Domenico in Fieſole entwichen und nach Foligno auswanderten. Auch Crowe und Cavalcaſelle wollen die damaligen Vorbilder des Meiſters in den Arbeiten Folignatiſcher Miniatoren erkennen, und unſer Verfaſſer bringt noch weitere Belege für dieſe Anſicht, indem er auf die Verwandtſchaft Fieſole's und der dortigen Trecentiſten beſonderes Gewicht legt. In Foligno dürfte Angelico's Tafel der Guidalotti für S. Domenico in Perugia entſtanden ſein.

Sehr intereſſant iſt der Hinweis des Verfaſſers auf das Vorhandenſein einer gleichzeitigen Dichtung in Foligno, welche zu Dante in ähnlichem Verhältniſſe ſteht, wie die Poeſien Jacopo's da Todi und des Giacomino da Verona, ſowie anderer damaliger Sänger aus dem Orden des heil. Franciscus, eine Richtung, welche vorzugsweiſe geeignet ſein mußte, der bildenden Kunſt ihren heiligen Ideenkreis zu begründen. Es ſind dies die myſtiſch-ſchwärmeriſchen Geſänge eines Tommaſo Unzio, geſt. 1377, den das Volk den ſeligen Tommaſuccio nannte, Federico Frezzi u. a.

Auf dieſe Weiſe iſt der Kreis der kunſtgeſchichtlichen Entwickelung wieder geſchloſſen, worin der Verfaſſer durchzuführen ſucht, daß alſo das ſüße engelgleiche Weſen in Fieſole's Malerei urſprünglich Eigenthum der umbriſchen Schule geweſen ſei, auf die es durch ihn und ſeinen Schüler Benozzo aus Florenz her wieder zurück gewirkt habe; wir möchten aber doch daran feſthalten, daß dieſe Kunſtweiſe Fieſole's ganz deſſen eigene war, denn wenn dieſer Künſtler auch gewiſſe Elemente der alten umbriſchen Schule aus ihrer erſten Periode entnommen hat, ſo war es doch ihm erſt verliehen, als erſter großer Genius ſie zu einer bedeutenden Erſcheinung zu geſtalten und fruchtbar zu machen für die Zukunft. Die derbere Durchführung dieſer Ideen in Benozzo's Stil, welche damals zugleich in den Schulen von Camerino, Gualdo und Perugia Wurzel faßte, im Verein mit den eben dargelegten Vorbedingungen fand in Alunno ihren würdigen Abſchluß. In demſelben Jahre 1452, in welchem wir den Meiſter zuerſt thätig ſahen, malte er einige

Fresken in Santa Maria infra portas, eine h. Jungfrau, Johannes und Rochus mit zwei Engeln, die ihm von Paſſavant zugeſchrieben werden. Das allgemein als ſeine früheſte Arbeit bezeichnete Altarbild der Franziskanerkirche zu Deruta, die Madonna dei Conſoli, entſtand 1458 und iſt von Mariotti, Rumohr und Crowe und Cavalcaſelle beſchrieben. Der Verfaſſer geht über dieſe ſowie die folgenden Schöpfungen des Meiſters in Aſſiſi, welche Vaſari erwähnt, äußerſt flüchtig hinweg, und doch ſcheint die Berührung Alunno's mit der daſelbſt beſchäftigten, zahlreichen Künſtlerſchaft von Wichtigkeit für ſeinen Stil geworden zu ſein. Von ſeinen Malereien an der Façade der Kirche Santa Maria degli Angeli iſt nichts mehr erhalten, desgleichen das Altarbild von San Francesco. Die Brüderſchaftsfahne für dieſelbe Kirche war noch kürzlich in der Galerie Rambour in Köln; jene, welche Rumohr geſehen, befindet ſich in verdorbenem Zuſtande. Theile einer Tafel von 1465, welche Alunno ebenfalls für Aſſiſi fertigte und die nun in der Brera in Mailand aufbewahrt werden, enthalten Reminiscenzen an ſeinen Lehrer Bartolommeo. Der Einfluß Gozzoli's ſpricht aus der Tafel der Verkündigung in Santa Maria Nuova in Perugia. Das folgende Jahr war er in den Marken und zwar für die Kirche von Montelpare, 1468 für jene in S. Severino beſchäftigt. Hiermit tritt der Stil des Meiſters in eine neue Phaſe. Er emancipirt ſich von der kindlich naiven Befangenheit der heimiſchen Tradition, die Geſtalten auf ſeinen Bildern beſitzen von nun an mehr Modellirung, ſein ganzes Streben iſt auf Erreichung größerer Naturwahrheit gerichtet. Der Verfaſſer würde uns ſehr verpflichtet haben, wenn er ſtatt der langen Betrachtungen, in denen er hier zeigen will, daß der mittelalterliche Myſticismus die Kunſt nicht gefördert habe, — eine Anſicht, der namentlich die Geſchichte der deutſchen Kunſt widerſpricht, — an dieſer Stelle eine eingehende Erörterung gegeben und gezeigt hätte, daß jene Umwandlungen in Alunno's Stil, wie es ſchon Crowe und Cavalcaſelle andeuteten, in dem Einfluſſe Venetianiſch-Mantegneſker Kunſt ihre Urſachen hatten, welche in jenen Gebieten der Marken durch Arbeiten Crivelli's und der Vivarini vertreten war.

Ausgehend von dem Realismus, welcher von nun an in Alunno's Leiſtungen merkbar in den Vordergrund tritt und überhaupt der umbriſchen Schule zuweilen nicht ganz fern liegt, knüpft der Verfaſſer daran eine Reflexion über deren wahres Verhältniß zur Kirche, in der wir manchen trefflichen Bemerkungen begegnen. Er beſchuldigt namentlich die Kunſtſchriftſteller Frankreichs, daß ſie aus den alten Meiſtern des Landes einen träumeriſch-aſcetiſchen Orden gemacht haben, deſſen Ideale dem Katholicismus im Stile von Chateaubriand's Romantik huldigten. Dieſe ſpäten Enkel Karl's des Großen, ſagt der Verfaſſer, umgaben von Neuem die Stirne des römiſchen Biſchofs mit der Despotenkrone und konſtruirten ſich auch dazu ein klöſterlich denkendes Malervölkchen, welches vor dieſem Nimbus devot die Kniee beugte. Nichts kann aber falſcher ſein als dieſe Träumerei. Palmerucci war ein glühender Ghibelline; Nelli ein fleißiger Bürger, betraut mit ſtädtiſchen Aemtern; Gentile, deſſen Pinſel die Schlacht von Pirano verewigt hatte, gehörte zu den wohlhabenden Einwohnern des fröhlichen Venedigs; Bartolommeo weihte ſeine Dienſte jenem Trinci, den die Kirche als einen Rebellen bezeichnete; was ferner Vaſari von der poca religione und dem Skepticismus über das Unſterblichkeitsdogma bei Perugino berichtet, iſt allbekannt. Die Maler Umbriens waren keine Aſceten, ihre Frömmigkeit iſt eine andere als die der Kirche, aus dem ſtarken Quell des poeſievollen Volksglaubens entſprungen, dem die Kirche in ihrer Klugheit ſich wohl anzupaſſen verſtand, deſſen Geiſt aber urſprünglich keineswegs der ihr eigene geweſen war.

Die Begeiſterung für ſeine Arbeit hat den Verfaſſer einigermaßen zur Ueberſchätzung ſeines Helden geführt; denn wenn in ihm auch ein bedeutendes Talent nicht zu verkennen iſt, ſo heißt es doch des Guten zu viel thun, wenn man ihn auf die Stufe ſtellt, welche für ihre Schulen Mantegna und Maſaccio einnehmen. Nicht einmal dem Perugino dürfte ein ſolches Lob gebühren. Zeigt uns ſein Stil die umbriſche Richtung auch, den bisherigen Vertretern gegenüber, in vollendeterer Erſcheinung, und vermochte er vor allem auch ihren bekannten Typen voll holdſeliger Milde feſtere Form zu verleihen, ſo bleibt ſeine Leiſtung doch immer nur eine verbeſſerte Auflage des älteren, ohne daß er eine reformatoriſche Bedeutung gleich der der genannten Künſtler erreicht hätte. Sein Stil bietet eine Muſterkarte zahlreicher fremder Einflüſſe dar, aber ſie erſcheinen darin nicht genug verſchmolzen und bewältigt; der Ausdruck des Schmerzes führt ihn bis zu

häßlicher Verzerrung, die den Mangel wahrer Lebendigkeit nicht verdeckt; manche Gestalten sind noch steif und das Kolorit im Tone schwer und dunkel.

Im Jahre 1471 entsteht in San Francesco di Gualdo sein großes Gemälde der Madonna mit dem h. Paulus. Er scheint um diese Zeit wieder in Umbrien verweilt und für Foligno, Assisi und Spello, dann zuletzt 1482—1499 in Nocera, Terni, Bastia, Serrapetrona u. a. Orten gemalt zu haben. In diesen Werken bekunden sich im landschaftlichen Theile zuweilen deutliche Spuren Venetianischer Einflüsse, wie auch im Kolorit, das immer mehr nach Tiefe und Sattheit der Töne strebt, während der Ausdruck der Figuren sich gleich bleibt in jener sonnenhellen Reinheit und Innigkeit, welche seit Alters ein Erbtheil seiner Schule gewesen war.

Die verdienstliche Arbeit des Verfassers schließt mit einer allgemeinen Erwägung des Einflusses, welchen Alunno auf seine Nachfolger in der Kunst geübt hat. In den Appendici ist ein reiches biographisches Material, literarische Nachweise und ein sehr umfangreicher Katalog der Werke hinzugefügt, welcher den von Rossi gegebenen beträchtlich ergänzt. Auch eine Anzahl von Tafeln, deren Figuren Alunno's Gemälden entnommen sind, sind dem Buche beigegeben, — leider! — denn wir haben kaum etwas Elenderes gesehen als diese Lithographien, welche die typographisch sehr splendid ausgestattete Publikation auf's Schlimmste verunstalten.

Die dankbare Vaterstadt errichtete im vorigen Jahre dem Künstler ein Denkmal; es ist auf der Piazza d'Armi aufgestellt; das Basament, gezeichnet von Benedetto Faustini aus Terni und ausgeführt durch Raffaele Brunelli aus Pisa, ist auf fünf Stufen erhöht und enthält an der Vorderseite die Inschrift: A. Niccolò di Liberatore detto l'Alunno Foligno sua patria 1872. Die Seitentheile schmücken die Medaillonbilder Raffael's und Perugino's, die Rückseite zeigt das Stadtwappen. Die Statue selbst, welche aus Carrara-Marmor gefertigt ist, hat einen Schüler Tenerani's, Ottaviano Ottaviani, zum Urheber, welcher das Porträt Alunno's der Tafel in S. Bartolommeo di Marano entnommen hat.

Albert Ilg.

Digitized by

Heilige in Not
Ein Gebet

Herr, Du hast uns gelehrt, daß wir Dich bitten sollen, wenn wir in Not sind.

Heute muß ich in dem letzten Punkte meine Ueberzeugung von dem Gegentheil aussprechen. Matthias Grünewald ist in der That der Schöpfer des Isenheimer Altars. Dennoch war meine frühere Darlegung in Hinsicht des rein künstlerischen Urtheils auf der richtigen Spur, nur in den geschichtlichen Folgerungen auf Grund jener Wahrnehmung war ich im Unrecht. Muß ich auch nun eigene frühere Annahmen widerlegen, so darf ich doch sagen, daß schon mit jenem Irrthum der erste Schritt zur Erkenntniß des Wahren gethan war. Mit dem, was man bisher für Grünewald hielt, haben die Gemälde des Isenheimer Altars nichts gemein, sie hängen ihrer künstlerischen Richtung nach vielmehr in der That mit Hans Baldung zusammen. Das Ergebniß der wiederholten Prüfung ist, daß unsere Vorstellungen von Grünewald bis jetzt absolut falsche waren, daß ihm keins der Bilder, die ihm von Passavant, Waagen, Schuchardt u. s. w. zugeschrieben wurden, angehört, daß jener sogenannte Matthias Grünewald, wie er, als ein dem Lucas Cranach im Stil nahe verwandter, doch an Geschmack und Großartigkeit überlegener Meister, in unseren kunstgeschichtlichen Handbüchern erscheint, eine vollkommen mythische Figur ist.

Lassen wir zunächst die Arbeiten selbst noch einmal kurz an uns vorüberziehen. Der Maler des Isenheimer Altars arbeitete zusammen mit einem Bildschnitzer, dessen Name uns unbekannt bleibt, der aber ein ganz außerordentlicher Meister ist. Ihm gehören die drei mächtigen, überlebensgroßen Figuren in vortrefflich erhaltener Bemalung an, welche der innere Altarschrein enthält: der sitzende heilige Antonius, ganz frei gearbeitet, zwischen den in hohem Relief gehaltenen stehenden Gestalten von Hieronymus und Augustinus, alle von packender Wahrheit und höchster Lebendigkeit des Ausdrucks, dabei stilvoll in Haltung und Gewandung.

Der Altar war ein sogenannter Wandelaltar, das heißt mit doppelten Flügeln. War er völlig geöffnet, so erblickte man, zu den Seiten der geschnitzten Heiligenfiguren, Darstellungen, welche sich auf den Schutzpatron des Klosters, St. Antonius den Abt, bezogen. Die Innenseiten des inneren Flügelpaars enthalten die Versuchung des heiligen Antonius, der in einer wilden Landschaft von schrecklichen Teufelsfiguren auf den Boden geworfen, gezerrt und mißhandelt wird, eine unter dem Einfluß von Schongauer's bekanntem Kupferstich entstandene, aber durch den auf die Spitze getriebenen Realismus der Behandlung noch weit furchtbarer wirkende Komposition; daneben Paulus und Antonius in der Wüste, energische Charakterfiguren in meisterhaft behandelter Landschaft mit Palmen, romantischen Felspartien und fernen Hochgebirgen. Die Tiefe des Schreins bringt es mit sich, daß auch seine Schmalseiten mit Bildtafeln geschlossen waren, die bei der Oeffnung des Ganzen zurückklappten und auf ihrer Innenfläche zwei große Heiligenfiguren auf Consolen, den geschnitzten sich unmittelbar anschließend, sehen ließen: St. Sebastian und noch einmal St. Antonius; hinter letzterem ein Teufelchen, das die runden Scheiben eines Fensters einschlägt, um ihn zu erschrecken. Dies letzte Bild geben wir im Holzschnitt nach der Braun'schen Photographie, der einzigen in der Folge, welche klar genug gekommen ist, um eine Nachbildung zuzulassen.

Offenbar sind aber auch diese beiden Gestalten das Edelste und Großartigste des Ganzen. Für die überströmende Phantastik, welche wir sonst finden, war bei ihnen keine Gelegenheit. In erhabener statuarischer Würde stehen sie da. Sebastian ist kein Jüngling von idealer Schönheit, wie ihn die Italiener malen, sondern ein gereifter Mann von kräftigem Körperbau, der, von Pfeilen getroffen, frei vor der Säule steht und die Hände energisch zusammenpreßt. Sein bildnißartiger Kopf sowie die Behandlung des

Digitized by Google

Nackten sind vorzüglich, in dem kühn umgeworfenen Mantel herrscht ein Streben, durch breite, rein malerisch angeordnete Gewandmassen zu wirken. Dasselbe finden wir bei der Antoniusfigur. Der Faltenwurf ist in der Zeichnung keineswegs von reinem Stil, aber virtuos im Wurf, effektvoll in den Reflexen und in dem schillernden Spiel der Farbe. Meisterhaft und ausdrucksvoll sind Kopf und Hände, das Barthaar ist weich, fast wollig behandelt. Beide Figuren stehen auf spätgothisch profilirten Sockeln, und diese, sowie das Capitäl der Säule hinter Sebastian, sind mit so naturalistisch aufgefaßtem Weinlaub umkränzt, daß dieses trotz seiner Steinfarbe nicht wie plastische Arbeit, sondern wie eine natürliche Umrankung erscheint.

Schließt sich das innere Flügelpaar, so erscheint auf seinen Außenseiten eine gemeinsame Darstellung: Maria mit dem Kinde, das in zerrissener Windel liegt, sitzt in einer Landschaft mit Rosen, Eichenlaub und einem fernen Kloster Ansicht von Isenheim unter Schneegebirgen, während eine Badewanne und allerlei Geräth ihr zu Fußen stehen. Ihr gegenüber ein spätgothischer Prachtbau, bevölkert von zahllosen musicirenden, sie feierlich begrüßenden und vom Himmel niederfluthenden Engeln. Das Ganze ist von märchenhaft-phantastischer Erfindung und bei kühnen Lichteffekten von einem schimmernden Farbenreichthum, wie er sonst in der deutschen Kunst nicht wieder vorkommt. Die Innenseiten des äußeren Flügelpaars zeigen Mariä Verkündigung und die Auferstehung Christi, diese wieder mit kühnstem Helldunkel und Beleuchtungseffekt. Ihre Außenseiten enthalten auf's Neue eine über beide Tafeln hinlaufende Darstellung: Christus am Kreuz, nebst der knieenden Magdalena, Maria von dem Jünger Johannes unterstützt und Johannes dem Täufer, der auf den Heiland hinzeigt. Die Phantastik, die auf den andern Tafeln waltet, schlägt hier in eine wahre Schwelgerei im Gräßlichen um. Aehnlich im Stil, doch etwas weniger verzerrt, ist die Grablegung, welche als Sockel des ganzen Altars dient. Diese, sowie beide Seiten des äußeren Flügelpaares, sind flüchtiger, wohl mit starker Beihülfe von Schülern, behandelt. Das Machwerk der übrigen Tafeln, wie man auch von der künstlerischen Richtung, die hier waltet, denken mag, ist von staunenswerther Virtuosität.

Ein Zusammenhang dieser Gemälde in Stil und Richtung mit Hans Baldung Grien ist unverkennbar. Man nimmt ihn zunächst in der Landschaft wahr, die übrigens in der phantastischen Behandlung der Bäume und Felsen auch mit Altdorfer viele Aehnlichkeit hat. Auch in den Charakteren, in der Gewandung stimmt der Isenheimer Altar mit Hans Baldung, nur daß dieser in seinen Typen direkter an Dürer erinnert und trotz aller Ueberfülle und alles Wulstigen im Faltenwurf, das uns häufig bei ihm begegnet, doch im Ganzen stilvoller und minder hastig ist. Auch in Erfindung und Motiven zeigt Hans Baldung eine ähnliche Phantastik; denn der Meister, welcher die Krönung Maria's auf dem Freiburger Altar mit allen Schelmenstreichen, die hier die kleinen Engelknaben aufführen, geschaffen hat, von welchem ferner der Holzschnitt des todten Christus, den Engel stürmisch zum Himmel emportragen, und so manches Andere herrührt, könnte jene seltsam erregte Verehrung der Madonna mit dem Kinde auf unserm Altare zuzutrauen sein. Den Schöpfer mancher Zeichnungen und Holzschnitte mit allerlei Hexenspuk konnte man jener Versuchung des Antonius fähig halten. Nur zu jenem Schwelgen in dem Gräßlichen und Qualvollen, wie es die Kreuzigung des Isenheimer Altars zeigt, hat sich Baldung nicht hinreißen lassen. Dagegen theilt er mit dem Meister der Isenheimer Bilder die Freude am Helldunkel und an seltsamer Lichtwirkung. Auf der Geburt Christi des Freiburger Altars und auf einem Gemalde desselben Gegenstandes

in der Galerie zu Aſchaffenburg läßt Baldung das Licht vom Chriſtuskinde ausgehen. Auch unter ſeinen Holzſchnitten kommen zahlreiche Helldunkelblätter vor. Ebenſo beſitzt er auch jene Neigung für ſchillernde Gewänder; man vergleiche die Verkündigung des Freiburger Werkes. Trotz der Vorliebe für ſolche Effekte bleibt Hans Baldung Grien, der Technik Dürer's folgend, im Weſentlichen bei einer ſtrengen, mehr zeichnenden Behandlung ſtehen, während der Meiſter des Iſenheimer Altars mehr über eine wahrhaft maleriſche Auffaſſung gebietet, eine größere Breite des Vortrags, ja auch ganz andere Farbentöne zeigt, zum Beiſpiel das purpurn ſchillernde Roth, in welches die Madonna auf dem Hauptbilde gekleidet iſt.

In ſeinen koloriſtiſchen Beſtrebungen iſt der Schöpfer des Iſenheimer Altars wirklich ein großer Meiſter, mag hier ſonſt noch ſo viel Bizarres und Verwildertes ſein. Freilich muß man ſich klar machen, daß die Bilder in manchen Stücken gelitten haben und daß durch Abſterben einzelner Töne nicht mehr die alte Harmonie vorhanden iſt. Man kann den Urheber dieſer Gemälde den „deutſchen Correggio" nennen, und dieſen Ausdruck gebraucht Sandrart in der That von Matthias Grünewald in dem Nachtrag zu ſeiner Biographie, den er dem zweiten Bande der Teutſchen Akademie eingefügt hat.

Wir werden ſogleich die Gründe kennen lernen, welche bei dieſem Werke an Grünewald's Autorſchaft nicht zweifeln laſſen. Trotz der großen Verwandtſchaft mit Hans Baldung iſt ſchließlich die eigentliche maleriſche Handſchrift doch eine andere. Jedenfalls aber haben ſich beide Meiſter berührt und haben enge künſtleriſche Beziehungen gehabt. Es frägt ſich nur, wer von beiden der Beſtimmende, wer der Beeinflußte war. Das läßt ſich nach dem vorhandenen Material nicht ſicher entſcheiden, als wahrſcheinlicher aber möchten wir anſehen, daß Grünewald der Gebende, Grien der Empfangende geweſen. Der ornamentale und architektoniſche Theil des Iſenheimer Altars iſt ein ausgeſprochen ſpätgothiſcher, während wir bei Hans Baldung ſchon früh eine freilich keineswegs reine, ſondern höchſt barocke Renaiſſance finden, für welche namentlich die Holzſchnitte mit den Apoſtelpaaren von 1518[1]) ein Beleg ſind. Hans Baldung, ſo originell und erfindungsreich er auch vielfach iſt, wurde doch von mehreren, unter ſich ſehr verſchiedenen Künſtlern nach einander ſtark berührt, zuerſt von Schongauer, wie ſeine früheſten Arbeiten in der Kapelle zu Lichtenthal bei Baden zeigen, dann von Dürer, hierauf von Grünewald. Am 17. April 1509 wurde Baldung Bürger von Straßburg, und bald darauf ging er nach Freiburg, wo er den Hochaltar 1516 beendigte. Vor eben dieſem Jahr war aber der Iſenheimer Altar ſchon vollendet, zufolge einer uns indirekt überlieferten Notiz aus dem Archive dieſes Kloſters.[2])

„Praeceptoria Isenheimensis ante annos quadragintos fundata Praeceptores habuit, saltem quorum nomina inventa sunt:

Guido Guersi ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 edificiis ornamentis, auctor est Iconis ad altare majus, sedilium in choro, sacristiae omnium fere vestium sacerdotalium. Ecclesiam ampliavit navi et collateralibus inchoatis et fere perfectis ut ex ejus insignibus undique micantibus patet, mortuus 1516 — 19. Febr.

---

1) Paſſavant beſchreibt nur ein Blatt dieſer Folge unter Nr. 69, das Kupferſtich-Kabinet zu Carlsruhe beſitzt fünf, alſo faſt die ganze Serie.

2) Gonzwiller a. a. O. S. 44. Etwas ſpäterer Zuſatz zu einem auf der Stadtbibliothek zu Colmar befindlichen, vor 1789 verfaßten Manuſcript „Anzeige der Gemälde und Statuen in der ehemaligen Antoniter-Kirche zu Iſenheim im Ober-Elſaß."

(Die Präceptorei von Isenheim, vor vierzig Jahren gegründet, hatte zu Präceptoren, soweit ihre Namen gefunden worden sind:

Guido Guersi, verschönerte 1493 die Kirche prachtvoll durch Anbau und dekorative Ausstattung, stiftete das Bild am Hochaltar, die Chorstühle, fast alle priesterlichen Gewänder in der Sacristei, erweiterte die Kirche durch Langhaus und Seitenschiffe, die er begann und auch fast vollendete, wie aus seinem überall schimmernden Wappen hervorgeht. Er starb 1516, den 19. Februar.")

Der Hochaltar, der hier eigens aufgeführt wird, enthält in der That auch das Wappen: ein blaues Feld mit goldenen Lilien und einem quergestellten rothen Kreuze mit fünf weißen Muscheln. Das Werk muß also zwischen den Jahren 1493 und 1516 entstanden sein.[1]

In neuerer Zeit, schon seit dem vorigen Jahrhundert, war man gewohnt, die Gemälde auf den Namen Dürer zu taufen[2], bis man auf ältere Angaben stieß, in welchen Grünewald als Urheber genannt ward. Der erste Gewährsmann ist Bernard Jobin, Bürger zu Straßburg, der im Vorwort des Werkes „Accuratae effigies pontificum maximorum" vom Jahr 1573 einige Nachrichten von deutschen Künstlern giebt und hier unter Anderen aufführt: „Mathis von Oschenburg (soviel wie Aschaffenburg), dessen köstlich Gemäl zu Isna zu sehen." Diesem Vorwort ist das von Vincenz Steinmeyer's Holzschnittbüchlein, Frankfurt 1620, nachgebildet, in welchem es heißt: „Der wunderbahre künstler und Maler Matthes von Aschaffenburgh, dessen künstlich gemäld man itziger Zeit noch zu Leßheim bei Colmar wie dann auch zu Maintz im Thurmb, zu Aschaffenburgh vnd an andern orten mehr findet."[3] Sandrart endlich sagt in der Biographie des Matthäus Grünewald: „Es soll auch noch ein Altar-Blat in Eysenach von dieser Hand seyn, un darinnen ein verwunderlicher S. Antonio, worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet seyn sollen." Er kennt den Altar nicht aus eigener Anschauung, sondern beschreibt ihn nach Mittheilungen Anderer und scheint in seiner Schilderung die Einzelfigur des heiligen Antonius mit dem Teufel hinter dem Fenster, welche unser Holzschnitt giebt, und die Versuchung des Antonius zusammenzuwerfen. Daß der Name des Klosters jedesmal anders geschrieben steht[4], darf keinen Zweifel dagegen erwecken, daß unser Altar wirklich gemeint ist.

In meiner früheren Notiz über dieses Kunstwerk glaubte ich annehmen zu können, daß sowohl bei Jobin wie bei Sandrart der Name Grünewald mit Grien verwechselt sei. Sandrart giebt in der That dem Hans Baldung Grien, von welchem er sehr wenig weiß, den falschen Namen „Hans Grünewald". Ihm wäre eine noch weitergehende Verwechselung schon zuzutrauen, wie ihm auch im Ortsnamen ein Irrthum begegnet ist. Auffallender wäre ein solcher Irrthum bei Jobin, der schon 1573, also in einer der Entstehung des Altars nicht sehr fernen Zeit schrieb, außerdem gleichfalls im

1) Der Name Del(iderius) Beychel und die Jahrzahl 1493 stehen auf der Darstellung Christi und der Apostel, welche gemeinschaftlich mit den Schnitzwerken unseres Altars im Museum aufgestellt ist, nicht dazu gehört, aber auch aus Isenheim stammt. — Vgl. Retberg, in dem Anzeiger für Kunde der D. Vorzeit 1866, S. 371.

2) So schon in der oben erwähnten, vor 1789 verfaßten „Anzeige". — C. M. Engelhardt, der dann im Kunstblatt 1820, Nr. 104 zuerst Nachricht über die Gemälde giebt, nennt Dürer als Meister der inneren Flügel, Grünewald als den der äußeren.

3) C. Becker, im Archiv für die zeichnenden Künste, II. S. 63 f.

4) In Augsburger und Baseler Urkunden lautet der Ortsname Eysnen und Isenen (bei Gelegenheit des an den älteren H. Holbein von dorther ergangenen Auftrags).

Elſaß, in Straßburg, lebte. Hier konnte die Tradition von Hans Baldung, der 1545 zu Straßburg geſtorben war[1]), und den Jobin ebenfalls unter den berühmten deutſchen Künſtlern aufzählt, ſowie vom Urheber des Altars in Iſenheim damals nicht erloſchen ſein.

Endlich kommt im Baſeler Muſeum ein kleines Bild, Chriſti Auferſtehung, vor, das ſchon in dem alten, von Baſilius Amerbach, alſo auch noch aus dem 16. Jahrhundert, herrührenden Inventar, als Arbeit des „Mathis von Aſchenburg" angeführt wird. In Behandlung der Landſchaft und im Lichteffekt ſtimmt es völlig mit dem Iſenheimer Altar überein, beſonders auch mit dem einen Flügel, der gleichfalls die Auferſtehung darſtellt, während es wieder mit denjenigen Bildern nicht die leiſeſte Aehnlichkeit hat, welche neuere Schriftſteller dem Grünewald zuſchreiben.

Daß ich in meinem früheren Aufſatz eine Namensverwechſelung in allen dieſen älteren Aufzeichnungen für möglich hielt, ſtatt meine Zweifel gegen die Benennung derjenigen Gemälde, die man heute Grünewald nennt, zu richten, konnte nur geſchehen, weil ich damals zwei Gemälde noch nicht kannte, die geeignet ſind, ein neues Licht auf die Sache zu werfen. Es ſind einzelne, grau in grau gemalte Heiligengeſtalten, welche ſeit 1867 in der ſtädtiſchen Sammlung im Saalhofe zu Frankfurt am Main aufgeſtellt worden ſind. Sie befanden ſich ehemals in der Dominikanerkirche, wo ſie Sandrart geſehen hatte und als Arbeiten Grünewald's ſchildert, freilich mit der irrigen Annahme, daß ſie zum Heller'ſchen Altar von Albrecht Dürer gehörten, „an deſſen vier Flügel von auſſenher, wann der Altar zugeſchloſſen wird, dieſer Matthäus von Aſchaffenburg mit liecht in grau und ſchwarz dieſe Bilder gemahlt, auf einem iſt S Lorenz mit dem Roſt, auf dem andern eine S. Eliſabeth, auf dem dritten ein S. Stephan, und auf dem vierdten ein ander Bild, ſo mir entfallen, ſehr zierlich geſtellet, wie es noch allda zu Franckfurt zu ſehen." Heute iſt nur noch der heilige Laurentius, ſowie die Tafel, deren Gegenſtand Sandrart entfallen war, übrig; ſie enthält den heiligen Cyriacus mit einem beſeſſenen Weibe. Daß die Bilder jedenfalls nicht zum Heller'ſchen Altar gehört haben, hat M. Thauſing in ſeinem trefflichen Aufſatz über dieſen[2]) dargethan. Ihre Maße ſtimmen nicht mit denen der ächten Tafeln. Es beſteht nicht die leiſeſte Verwandſchaft mit dieſen, was ſich um ſo leichter feſtſtellen läßt, als die Außenſeiten der Heller'ſchen Altarflügel ebenfalls grau in grau gemalt ſind. Sandrart ſah ſie neben dem Heller'ſchen Altar hängen und meinte, ſie gehörten mit dazu.

Daß ſie mit den gewöhnlich für Grünewald gehaltenen Bildern nicht im Entfernteſten ſtimmen, iſt ſicher. Dabei ſind ſie aber durch ein Monogramm auf dem Laurentius beglaubigt: MG · N. Auf der Handzeichnung mit Grünewald's eigenem Porträt in der Sammlung zu Erlangen ſteht freilich nur das verſchlungene M und G. Aber in der Schneekapelle der Stiftskirche zu Aſchaffenburg iſt der Sockel einer früheren Altartafel vorhanden, welche die Jahrzahl 1519 und das Monogramm $\frac{N}{MG}$ enthält. Leider fehlt das Gemälde ſelbſt, das ſonſt ein wichtiges Dokument hätte ſein können; das ſpätere Bild, das jetzt den Altar ſchmückt, trägt die Jahrzahl 1577 und den Künſtlernamen Iſaak

1) Dies iſt das richtige Todesjahr, wie es Herr Dr. Eiſenmann aus dem Straßburger Bürgerbuch ermittelt hat und wie es auch in den Beglaubigungen von Dürer's Haarlocke, die Hans Baldung beſeſſen hat (jetzt auf der Bibliothek der Kunſtakademie zu Wien), angegeben wird.

2) Zeitſchrift für bildende Kunſt B. VI, S. 138.

Kining aus Speier. Thausing bestritt Grünewald's Urheberschaft bei den Frankfurter Bildern, jedoch mit Unrecht, wenn sich auch nicht ermitteln läßt, was das N in dem Monogramm bedeutet.

Jedenfalls ist nicht an Mathias Gerung aus Lauingen, wie Thausing vorschlägt, zu denken, der auf seiner Belagerung von Lauingen, wie auf einer schlafenden Justitia in der Galerie zu Carlsruhe mit dem verschlungenen M und G zeichnet, dem die Buchstaben O W O N unten oder seitwärts beigefügt sind — wahrscheinlich die Initialen eines Wahlspruchs. Gerung ist ein Künstler, der als ein späterer Nachfolger Burckmair's gelten kann, um die Mitte des 16. Jahrhunderts arbeitet, Schilderungen in kleinen Figuren sauber und lebendig ausführt, aber keine Spur von jenem phantastischen Zuge an sich hat, welchen die Bilder in Frankfurt zeigen.

Sobald ich letztere kennen lernte, war mir auffallend, daß sie den Isenheimer Gemälden ähnlicher als den sonst für Grünewald gehaltenen seien. Neuerdings habe ich sie nun in Frankfurt direkt mit den Photographien des Isenheimer Altars verglichen, und da ergab sich denn eine unverkennbare Uebereinstimmung. Die Bilder von Frankfurt sind in den Proportionen noch etwas kürzer, in der Gewandung noch bauschiger und bizarrer, aber zeigen grade in den Motiven des Faltenwurfs mit denen zu Colmar die nächste Verwandtschaft. In den Köpfen herrscht ein Streben nach Adel des Ausdrucks, die Typen kommen denen unseres Altars nahe, das Gesicht der Besessenen erinnert an einige der Engel, welche dort die Madonna mit dem Kinde begrüßen. Hier herrscht das gleiche Streben nach kühner Bewegtheit, das sogar bis in das Manierirte geht, und selbst bei der einfarbigen Darstellung waltet ein eigenthümliches Streben nach Lichteffekten vor. Breite Schattenmassen halten den voll beleuchteten Partien das Gegenwicht, die ganz dünn gemalten Figuren heben sich wirkungsvoll vom dunklen Grunde und von ganz naturalistisch behandeltem Laubwerk ab.

Der Eindruck, den man hier und vor dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald empfängt, stimmt auch vollkommen mit dem Gesammtbilde, das man sich nach Sandrart's Schilderung von ihm machen muß. Mochte Sandrart auch biographisch noch so wenig von ihm wissen, von dem Künstler Grünewald hatte er dafür ein klares und bestimmtes Bild. Sandrart bedauert, daß dieser ausbündige Mann dermaßen in Vergessenheit gerathen, und daß er keinen, der von ihm Nachricht geben könne, mehr am Leben wisse. Seine Kunde von dem Meister dankt er nur seinen frühesten Jugenderinnerungen, als er in Frankfurt in die Schule ging und da mitunter den in der Nähe wohnenden Maler Philipp Uffenbach besuchte, der ein Schüler von Grünewald's Schüler Hans Grimmer gewesen. War der nun bei gutem Humor, so zeigte er dem Sandrart ein von Grimmer's Wittwe erworbenes Buch mit gesammelten Handrissen des Matthias von Aschaffenburg und entdeckte ihm „derselben löbliche Qualitäten und Wohlstand". Vom Altar zu Isenheim, den Sandrart nicht selbst gesehen, wußte er wohl auch nur aus dieser Quelle, hatte aber den Ortsnamen mißverstanden und meinte, derselbe befinde sich in Eisenach. Von Grünewald persönlich berichtet Sandrart dann nur: „daß er sich meistens zu Mainz aufgehalten, ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt und übel verheirathet gewesen." Er fügt hinzu: „wo und wann er gestorben, ist mir unbekannt, halte jedoch dafür, daß es um 1510 geschehen." Dies ist jedenfalls unrichtig, da der Altarsockel zu Aschaffenburg mit 1519 und seine Bildniß-Zeichnung zu Erlangen mit 1529 bezeichnet ist. Diese, auf welcher der Künstler mit verkürztem, auf-

blickendem Gesicht, die Feder in der rechten Hand, erscheint, fügt Sandrart, nach dem Original in dem Kunstkabinet des Nürnberger Rathsherrn Philipp Jacob Stromer, nachträglich im zweiten Bande bei, nachdem er im ersten ein falsches Porträt mit Dürer's Monogramm veröffentlicht hatte.

Was nun die künstlerische Charakteristik anbetrifft, so nennt Sandrart den Matthias von Aschaffenburg zunächst einen „hochgestiegenen und verwunderlichen Meister". Die Zahl der Gemälde, die er von ihm kennt, ist nur klein. In Frankfurt hatte er neben den geschilderten grau in grau gemalten Bildern noch eine Verklärung Christi in Wasserfarben gesehen, worin „eine verwunderlich-schöne Wolke, in der Moses und Elias erscheinen"; er nennt das Bild „eine Mutter aller Gratien", „von Invention, Colorit und allen Zierlichkeiten so fürtrefflich gebildet, daß es Seltsamkeit halber von nichts übertroffen wird". Ferner hatte er im Dom zu Mainz noch drei Altarbilder mit Flügeln gesehen, die aber sämmtlich im Jahre 1631 oder 32[1]) weggenommen und nach Schweden gesendet wurden, aber mit vielen anderen Kunstwerken durch Schiffbruch zu Grunde gingen. Das eine stellte dar die Madonna mit dem Kinde in der Wolke und unten verschiedene weibliche Heilige, „alle dermaßen adlig, natürlich, holdselig und correct gezeichnet, auch so wohl colorirt, daß sie mehr im Himmel als auf Erden zu sein scheinen". Auf dem anderen Altarblatt war zu sehen „ein blinder Einsiedler, der mit seinem Leitbuben über den zugefrorenen Rheinstrom gehend, auf dem Eise von zwei Mördern überfallen und zu Tod geschlagen wird, und auf seinem schreienden Knaben liegt, an Affekten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken gleichsam überhäuft anzusehen". Den Gegenstand des dritten Bildes nennt Sandrart nicht. Er giebt an, daß dieses etwas imperfekter als die übrigen gewesen.

Sodann besaß Herzog Wilhelm von Bayern ein kleines Crucifix mit Maria, Johannes und Magdalena, das er 1605 von Raphael Sadler in Kupfer stechen ließ, ohne den Meister des Bildes zu kennen. Erst Sandrart erkannte später darin, zur Freude des Kurfürsten Maximilian, Grünewald's Hand. „Selbiges ist" — so urtheilt er — „wegen des verwunderlichen Christus am Kreuz, so ganz abhängend auf den Füßen ruhet, sehr seltsam, daß es das wahre Leben nicht anders thun könnte, und gewiß über alle Crucifixe natürlich wahr" u. s. w. Jenes Blatt, das ich in der Albertina zu Wien kennen lernte, zeigt die nächste Verwandtschaft mit der Kreuzigung auf dem Isenheimer Altar. Der Meister ist sofort wiederzuerkennen in der Gewandung des Johannes, in der phantastischen Landschaft mit ihrer Helldunkel-Wirkung. Der Querbalken des Kreuzes biegt sich tief herab von der Last, der Naturalismus ist furchtbar, Christi Füße sind mißgestaltet, doch sein Kopf ist gewaltig und großartig, die anderen Köpfe sind herb, aber höchst individuell. Endlich sah Sandrart zu Rom einen emporblickenden Johannes mit zusammengeschlagenen Händen, als ob er unter dem Kreuze stehe, lebensgroß. Das Bild war dem Albrecht Dürer zugeschrieben, Sandrart erkannte den wahren Meister und wurde veranlaßt, dessen Namen in Oelfarbe auf das Bild zu setzen.

Endlich schreibt ihm Sandrart noch eine Holzschnittfolge aus der Offenbarung des Johannes zu, mit dem Zusatz: „ist aber übel zu bekommen und soll auch von dieser Hand sein." Er hatte die seltenen Blätter also nicht selbst gesehen, und daher ist dieser Irrthum erklärlich, welchen das aus verbundenem M und G bestehende Monogramm veran-

1) Den 13. Dezember 1631 kapitulirte Mainz vor Gustav Adolph.

Digitized by Google

laßt hat. Dieſe Folge rührt nämlich von Matthias Gerung her und iſt mit Jahrzahlen zwiſchen 1544 und 1558 bezeichnet[1]).

Wenn Sandrart ſchließlich, wie wir bereits ſahen, Matthias von Aſchaffenburg den deutſchen Correggio nennt, ſo ſtimmt hierzu Alles, was er zu ſeiner Charakteriſtik im Einzelnen ſagt. Erfindung, Affekte, Darſtellung des Viſionären, Bewegtheit, Streben nach Grazie, eine Auffaſſung, die Sandrart mehrmals „ſeltſam" und „verwunderlich" nennt, Vorliebe für Licht- und Helldunkel-Effekt, ein erregtes Empfindungsleben, ein weitgehender Realismus, der wieder unmittelbar mit eigenthümlicher Phantaſtik verbunden iſt, bedingen, nach dieſen Schilderungen, Grünewald's Stil.

Dieſe Eigenſchaften finden wir in dem Altar zu Colmar, in den zwei Bildern zu Frankfurt wieder; zugleich die Fähigkeit, ebenſo das Feſtliche und Rauſchende wie das Furchtbare darzuſtellen, ein Gefallen an Verkürzungen, ein ungewöhnliches Talent für das Landſchaftliche, einen ächt maleriſchen Sinn, eine ſeltene Meiſterſchaft im Vortrag.

So nimmt Grünewald in der deutſchen Kunſt eine Stellung ganz für ſich ein, wie in der italieniſchen Correggio. Wie aber dieſer bereits die ſtrenge Grenzlinie des reinen künſtleriſchen Stils überſchreitet und oft dem Manierismus verfällt, ſo auch in noch höherem Maße der „deutſche Correggio", deſſen Richtung nicht die italieniſche Veredlung der Form, die Stellung inmitten eines ſinnlich-heiteren Lebens, die Geſchmacksbildung im Geiſt der Renaiſſance zur Vorausſetzung hat. Wie viel ihm gerade in der letzten Beziehung fehlte, lehrt ein Blick auf das Ornamentale in ſeinen Werken, das zwiſchen einer ganz verwilderten Gothik und einem grenzenloſen Naturalismus ſchwankt.

Mag aber Grünewald in der deutſchen Kunſt auch eine ganz eigenthümliche, faſt abſonderliche Rolle ſpielen, ſo bleibt er doch keineswegs ohne Nachfolge. Wir haben geſehen, wie er auf Hans Baldung Grien wirkt; dieſer aber, mag ihn wohl auch erſt das Beiſpiel, das ihm der Meiſter des Iſenheimer Altars gegeben, zum höchſten Fluge führen, findet doch ſtets einen Halt in dem Anſchluß an Dürer's Geiſt und Richtung, und ſein Freiburger Altar ſteht an maßvollem Ernſt, an deutſcher Tüchtigkeit, an ſicherem Stilgefühl weit überlegen den Werken zu Colmar gegenüber. Endlich dürfen wir auch nicht überſehen, daß Uffenbach, der den Aſchaffenburger Meiſter eifrig ſtudirt und bei ſeinem Schüler Grimmer in Mainz gelernt hatte, ſeinerſeits wieder der Lehrmeiſter Adam Elzheimer's war, von welchem dann eine eigenthümliche Auffaſſung der landſchaftlichen Schönheit, eine neue Ausbildung des Helldunkels ausgeht, und der, durch Vermittelung des Pieter Laſtman, auch auf Rembrandt gewirkt hat.

Die Zahl der Arbeiten, welche wir heute auf Grünewald zurückführen können, iſt bis auf weitere Nachforſchungen ſehr klein. Zu den Bildern in Colmar und Frankfurt, der Zeichnung in Erlangen kommt das erwähnte Bildchen der Auferſtehung im Baſeler Muſeum, ſodann ebenda eine kleine Kreuzigung, der in Colmar verwandt, nicht öffentlich ausgeſtellt, ſondern im Geſchäftszimmer. Endlich beſitzt auch die Baſeler Sammlung die Originalzeichnung zur Kreuzigung in Colmar. Das Amerbach'ſche Inventar erwähnt ſogar 20 Handzeichnungen von Mathis von Aſchenburg. Man muß jetzt ſehen, ob dieſe ſich nicht konſtatiren laſſen und ob man hiernach nicht auch in anderen Sammlungen Zeichnungen von ihm finden kann.

1) Vgl. Paſſavant, Peintre-Graveur, III, S. 307 Hiernach ein ſolches Heft mit 54 Holzſchnitten in Wolfenbüttel. Ich kenne nur einzelne Blätter, z. B. eine Anzahl in der Bodleian Bibliothek zu Oxford.

Wie es mit einigen kleinen Bildchen aus der Familie Kaiser Maximilian's steht, die im Wiener Belvedere unter Grünewald's Namen hängen, kann ich zur Zeit nicht genau sagen. Wahrscheinlich verdanken sie diese Benennung, wie so viele andere altdeutsche Bilder derselben Sammlung, nur einer willkürlichen Taufe des van Mechel.

Dagegen sind aus der Reihe von Grünewald's Arbeiten unbedingt zu streichen alle jene Gemälde, welche Waagen im Handbuch der niederländischen und deutschen Malerschulen, sowie in seinen periegetischen Büchern, Passavant im Kunstblatt von 1841 (S. 430) und 1846 (S. 193), E. Förster in der Geschichte der deutschen Kunst ihm beigemessen haben. Diese Zuschreibungen ergeben sich sämmtlich aus einer einzigen unrichtigen Voraussetzung, derjenigen nämlich, daß eine Bilderfolge der Münchener Pinakothek, welche in großen Gestalten eine Unterredung von S. Mauritius und S. Erasmus, sowie einzelne Heilige enthält, wirklich sein Werk sei. Waagen nennt diesen Bildercyklus „das bedeutendste, allein sicher beglaubigte Werk von ihm". Ich habe aber keine Spur einer Beglaubigung konstatiren können, es fehlt an Inschriften wie an urkundlichen Belegen. Die Benennung scheint eine willkürliche zu sein, und daher zu rühren, daß die Gemälde sich früher in der Stiftskirche von Grünewald's Vaterstadt Aschaffenburg befanden, von wo sie am 10. März 1836 in die Pinakothek gelangt sind. So berichtet Joseph Merkel in seiner Schrift über die Miniaturen und Manuscripte der Hofbibliothek in Aschaffenburg, als er ihrer bei Gelegenheit des von gleicher Hand gemalten Hallischen Heilthum-Buches gedenkt. Er kennt aber Grünewald's Namen noch nicht und theilt außerdem mit, daß die Gemälde auch nicht ursprünglich aus Aschaffenburg stammten, sondern aus der Mauritius- und Magdalenenkirche in Halle, von wo sie erst bei der Einführung der Reformation nach der Residenz des Erzbischofs von Mainz versetzt wurden.

Die meisten Gemälde von derselben Hand finden wir gleichfalls in den sächsischen Gegenden, wie den großen Altar von 1529 in der Marktkirche zu Halle, Bilder zu Naumburg und Annaberg; oder in dem östlichen Franken, in Bamberg und Heilsbronn. Der Urheber aller dieser Arbeiten zeigt, wie stets hervorgehoben worden ist, die nächste Verwandtschaft mit Lucas Cranach, und zwar nicht blos im Stil des Kolorits, in den Proportionen, sondern vor Allem in dem Ausdruck, in dem Typus der Köpfe, besonders der weiblichen. Der Stil, der uns hier entgegentritt, steht zu demjenigen des wirklichen Matthias Grünewald im schärfsten Gegensatz. Hier finden wir, statt dessen phantastischer Bewegtheit, eine ruhige Zusammenstellung einzelner würdevoller Charaktere, schlichte Größe des Ausdrucks, stilvollen Faltenwurf, symmetrische Anordnung, maßvolle, gediegene Zeichnung, ohne jeden Zug des Manieristischen, eine gesättigte, leuchtende, kräftige Farbe, in der aber ruhige Harmonie, ohne Neigung zu Lichteffekten, waltet.

Es fragt sich, wem diese Gruppe von Bildern angehört. Man könnte an Lucas Cranach selbst denken, dem die meisten derselben früher zugeschrieben wurden. Wäre dies der Fall, so würde Cranach in der That die dritte Stelle unter den großen deutschen Malern, Dürer und Holbein zunächst gebühren, mit mehr Recht, als es nach den Arbeiten, die man ihm bis jetzt zuschreibt, der Fall sein kann. Und doch bestehen auch wieder merkliche Verschiedenheiten zwischen dieser Gruppe von Arbeiten und Cranach's sicheren Werken, die an Zeichnung, Anordnung, Geschmack des Faltenwurfes zurückbleiben. Soll man vielleicht an Cranach's Vater denken, der ebenfalls Maler war und bei welchem der berühmte Sohn die Kunst gelernt hat, wie Gunderam, einst Hauslehrer seiner Kinder, bezeugt? Jedenfalls fließt in diesen Werken die eigentliche Quelle von Cranach's Kunst.

Digitized by

Dieſer Frage weiter nachzugehen, iſt eine Aufgabe für ſich. Wir hatten nur mit Matthias Grünewald zu thun und glauben ſeinen künſtleriſchen Charakter jetzt richtig feſtgeſtellt zu haben.

Auf der Rückſeite des Iſenheimer Altars ſtehen folgende, „1578. Hagerich, von Chur“ unterzeichnete Verſe[1]):

„Dieſe Kunnſt kunndt von Gottes Gunſt
Wann's Gott nit gunnt ſo iſt's umſunſt
Ein jeder diſes Werck Gott loben ſott
Denn dieſe Kunſt kumt von Gott“

Dieſe Worte ſind ein neuer Beleg für die hohe Würdigung, welche der Schöpfung in der Spätzeit der deutſchen Renaiſſance zu Theil wurde. Schon damals regte ſich aber Widerſpruch, wie ein zweiter Vers unter dem vorigen, unterzeichnet von „Abell Stymmer“, einem jüngeren Bruder des Malers Tobias Stimmer von Schaffhauſen, beweiſt, der dieſe Bilder gegen unverſtändigen Tadel in Schutz nimmt:

„Wie wohl d' Kunſt Gaaben Gottes ſindt
Iſt Unverſtaudt jer gröſter Feindt
Darumb wer ſolche nit verſtät
Allhier nichts zu urtheilen hat.“

Auch heute wird das äſthetiſche Urtheil über das Werk ein getheiltes ſein, bei wirklich geſchichtlicher Würdigung muß man aber zugeben, daß es eine ganz eminente Stellung in der deutſchen Kunſt des 16. Jahrhunderts einnimmt.

1) Anzeige der Gemälde ꝛc. ꝛc. zu Iſenheim; vgl. Gonzwiller a. a. O. S. 39.

Wiener Weltausstellung.

Was wir von der französischen Kunstpflege zu lernen haben.

Die Weltausstellung hat auf dem Gebiete der bildenden Künste, speziell auf dem der Malerei keine neuen überraschenden Resultate gezeigt, aber alte Wahrheiten und Lehren neu bekräftigt. Darin ist für die bildende Kunst der eigentliche Werth der Weltausstellung zu suchen.

Neue hervorragende Talente sind nicht zur Geltung gekommen, nicht ein Künstler ist zu nennen, von dem man sagen könnte, er habe Ueberraschendes geleistet. Das Ueberraschende ist in unseren Tagen fast unmöglich geworden. Die Kunstvereine und die Jahresausstellungen bringen in reicher Fülle das, was in den Ateliers producirt wird, und was etwa durch diese nicht bekannt wird, das wird es durch die Kunstschriftsteller, die Kunsthändler und jene verschämte und schamlose Reclame, welche selbstverständlich aus reinem Interesse für die Kunst laut genug davon spricht. Niemand darf sich daher darüber wundern, daß er in den Kunstsälen der Weltausstellung durch absolut neue Erscheinungen nicht überrascht wurde. Für Wien macht nur E. v. Gebhard eine Ausnahme.

Auch von einem Fortschritte in der Kunst ist dießmal nicht unbedingt zu sprechen. Nur die Architektur und die Kunstgewerbe — beide vorzugsweise in Oesterreich — haben von fortschreitenden Bewegungen, die nicht bestritten werden können, Zeugniß abgelegt. Die Malerei hingegen ist eher in einer rückschreitenden als in einer aufsteigenden Bewegung begriffen. Das Beste, was an Gemälden zur Anschauung kam, haben Franzosen und Engländer geliefert, und diese nicht mit neueren Bildern, sondern mit älteren Werken, die mit Rücksicht auf die Zeit ihrer Entstehung eigentlich grundsätzlich von der Weltausstellung ausgeschlossen sein sollten.

Was aber die Ausstellung zur vollen Deutlichkeit erhoben hat, das ist der Einfluß der großen Bildungsanstalten auf die Kunst, die Stellung des Staates, der Kirche, der Gesellschaft zu derselben, der Einfluß, welchen die socialen Strömungen der Gegenwart auf die Kunstproduktion ausüben.

Frankreich vor Allem lehrt den Werth einer gründlichen Künstlerbildung auf Akademien kennen, während das deutsche Reich in dieser Beziehung fast Alles zu wünschen übrig läßt. In Deutschland macht sich allein die Schule Piloty's in München geltend, die eigentlich nicht durch die Akademie, sondern neben derselben existirt und Zweige der Kunst — das Genrebild und das sogenannte historische Genrebild — pflegt, die eines akademischen Unterrichtes und einer akademischen Methode des Unterrichtes entrathen, ja desto mehr gedeihen, je weniger sie sich an Akademisches anschließen. In dieser Beziehung ist Piloty eine Spezialität, deren Einfluß auf die Künstlerbildung bei dem Zustande der Akademien im deutschen Reiche, der ein fast trostloser ist, nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Digitized by Google

Wo gäbe es im deutschen Reiche eine Anstalt, die sich nur im Entferntesten mit der Académie des Beaux-Arts in Paris, der Académie de France in Rom messen könnte? Wo wird daselbst mit solcher Consequenz die Kunst großen Stils, wo mit dem Ernste betrieben, wie an der französischen Akademie? Wo sind Künstlerpreise und Ausstellungen so wohl organisirt und so consequent durchgeführt, wie in Frankreich? — Ich habe bereits aus Anlaß der ersten Weltausstellung*) in Paris auf die Consequenzen der Organisation des Kunstunterrichtes in Frankreich aufmerksam gemacht — für Oesterreich nicht ganz ohne Erfolg — und damals schon nachgewiesen, daß die unbestreitbare Suprematie Frankreichs in Angelegenheiten der Kunst wesentlich von der trefflichen Organisation der Kunstanstalten und der Kunsterziehung abhängt, die bis in die Zeiten Colbert's, in gewisser Beziehung bis in die Franz des I. zurückreicht. Auf der Wiener Weltausstellung tritt diese Thatsache noch entscheidender in den Vordergrund. Aber nicht genug damit — auch der Antheil des Staates und der Gesellschaft macht sich in Frankreich ganz anders bemerkbar als im deutschen Reiche.

Im deutschen Reiche giebt es keine Akademie der bildenden Künste, die im Stande wäre, der deutschen Nation jene Fonds solider Kunstbildung zuzuführen, wie dies in Frankreich der Fall ist. Mehrere deutsche Akademien bewegen sich in so beengten Verhältnissen, daß von einem Einflusse derselben auf die Kunstbildung der Nation nur in sehr bescheidenem Maße die Rede sein kann. Die Düsseldorfer Akademie ist größerem staatlichem Einflusse fast entrückt. Die Münchener Akademie, in der Zeit ihrer Blüthe von einem großen und große Ziele verfolgenden Künstlerstand umgeben, getragen von den Ideen der Romantik auch in Fragen der Künstlerbildung, sieht sich gegenwärtig vereinsamt, und muß, wie die Düsseldorfer Malerschule, ihren Blick auf den Markt werfen und das pflegen, was dieser begehrt; die Dresdener Akademie hat ihren Schwerpunkt in den beiden Ateliers für Plastik, welche in den Händen von Hähnel und Schilling liegen; und die Berliner Akademie, die am meisten dazu berufen sein sollte, einen Mittelpunkt für große Kunstbestrebungen zu bilden und für die deutsche Kunst das zu sein, was die Berliner Universität für die deutsche Wissenschaft zur Zeit ihrer Gründung war — und jetzt nicht mehr ist — die Berliner Akademie ist von allen deutschen Kunstanstalten diejenige, die am wenigsten leistet und am meisten von dem entfernt ist, was man von der Kunstakademie des ersten, des tonangebenden deutschen Staates erwarten sollte.

Allerdings hat das deutsche Reich den Vorzug, daß es höhere Kunstanstalten in einer großen Anzahl von Städten besitzt, außer den genannten in Stuttgart, Königsberg, Weimar, Karlsruhe, Nürnberg — und daß eben dadurch das Kunstleben selbst weniger monoton, reicher und lebendiger gestaltet erscheint als das französische. Aber diese Vielgestaltigkeit des deutschen Kunstlebens ist von unbestreitbarem Vortheile doch nur dann, wenn sie an gewisse Voraussetzungen geknüpft ist, die leider nicht immer vorhanden und Frankreich gegenüber nicht ganz zutreffend sind. Auch in manchen französischen Städten außerhalb Paris giebt es gute Kunstschulen, der Unterricht in den Pariser Ateliers bietet hinlänglich Spielraum für ein reichbewegtes, nach verschiedenen Principien auseinandergehendes Kunstleben, und die Provinzialmuseen sind schon seit langer Zeit viel besser organisirt, als die im ganzen deutschen Reiche.

*) Briefe über die moderne Kunst Frankreichs aus Anlaß der Pariser Weltausstellung von 1855. Wien 1858.

Die deutschen Höfe sind nicht mehr große Mittelpunkte für Kunstbestrebungen, wie es theilweise früher der Fall war. Nur sehr wenige deutsche Fürsten sind Amateurs und Kunstfreunde im eigentlichen Sinne des Wortes, — adparent rari nantes in gurgite vasto. An den Höfen werden neben höfischen Interessen nur politische, kirchliche und Familienangelegenheiten gepflegt. Im Kunstleben ist dieß nicht ohne üble Folgen; fast überall dominirt eine gewisse Bureaukratie — und insbesondere die Baubureaukraten sind es, welche der Entwicklung der Architektur und der mit ihnen in Verbindung stehenden dekorativen Künste im deutschen Reiche hemmend in den Weg treten.

Der Mangel an vornehmen und an reichen Amateurs mit wirklicher Kunstbildung, welche in Frankreich und England so zahlreich sind, weist die Künstler auf Hervorbringung eines gewissen Mittelgutes hin und drückt wie die künstlerische Fachbildung so auch die Kunstschulen, vor Allem die Malerschulen auf ein gewisses Mittelmaß in dem, was gelehrt, in dem was angestrebt wird, herab, das theilweise weit abseits von dem liegt, was die eigentliche Kunst und Kunstbildung verlangt. Dazu kommt noch das überwuchernde Kunstvereinsleben, das gleichfalls die Mittelmäßigkeit in der Kunst befördert.

„Nicht daß die Franzosen talentvoller sind, als wir Deutsche, — sagte zu mir vor wenigen Wochen ein hervorragender deutscher Künstler — drückt uns auf der Weltausstellung, sondern das, daß die Franzosen mehr und gründlicher lernen, als es bei uns der Fall ist." — Und das ist eine der wichtigsten Lehren, welche die Weltausstellung uns giebt; es muß der Kunstunterricht an den deutschen Kunstschulen umfassender und gründlicher betrieben werden, wenn überhaupt die Schäden der modernen deutschen Kunst von ihren Wurzeln aus beseitigt werden sollen, die im Unterrichte ihren Boden haben. Es ist allerdings der akademische Kunstunterricht pedantisch und doktrinär betrieben worden, und es ist gut gewesen, daß die Romantik und der Realismus, die jetzt an den meisten deutschen Kunstschulen dominiren, den akademischen Zopf entfernt haben, der jede poetische Eigenart erdrückte. Aber nachdem dieß geschehen ist, wird es doch wieder gut sein, auf das Methodische des Unterrichtes ein besonderes Gewicht zu legen und mit mehr Gründlichkeit das zu pflegen, was einzig und allein Gegenstand eines akademischen Unterrichtes sein kann. Und das ist es, was die französischen Künstler so auszeichnet; sie haben Schule, sie wissen mehr und wissen gründlicher; und sie beschäftigen sich mit dem, was zum Wesen der großen Kunst gehört, an ihren Kunstschulen ernsthafter.

Sie kennen nicht bloß die Antike und den menschlichen Körper gründlicher, als die deutschen Künstler; sie haben auch eine eingehendere Kenntniß der alten Meister. Nicht bloß das zur Gewohnheit gewordene Studium der alten Gemälde im Louvre giebt ihnen das Fundament zu einer tüchtigen künstlerischen Fachbildung, nicht bloß die Art und Weise, wie sie an ihren Akademien in Rom und Athen Kunst überhaupt, alte Kunst speziell studiren, sondern auch ihr Umgang mit den Amateurs und mit den Kennern erweitert ihren künstlerischen Gesichtskreis. Sie wissen, was ein maître bedeutet, in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. Die französischen Künstler leiden nicht unter dem geistig nivellirenden Einflusse der Vereine, unter dem schablonenartigen Traktamente, das für Kauf- und Händlerbilder ausreicht, aber die künstlerische Individualität in ihrer Wurzel angreift. Allerdings kommen den französischen Künstlern auch Traditionen zu statten, welche im deutschen Reiche fast gänzlich verloren gegangen sind — die Traditionen der Kunstpflege am Hofe, im Staat, in der Kirche und der Gemeinde.

Es ist in Frankreich eine feststehende Tradition, daß die Pflege der Kunst zu den

Digitized by Google

Aufgaben aller dieſer genannten Factoren gehöre. Iſt dieß im deutſchen Reiche in demſelben Grade der Fall?

Im deutſchen Reiche haben die Ideen der romantiſchen Schule den Reſt der akademiſchen Traditionen zerſtört. Ohnehin waren dieſe ſelbſt nicht bedeutend, und in keiner Weiſe ſo feſt begründet, wie es in Frankreich der Fall war. Die Methoden des Unterrichtes individualiſirten ſich, je nach der ſubjektiven Anſicht eines Profeſſors; der nachfolgende konnte und wollte vielleicht nicht an das anknüpfen, was und wie ſein Vorfahr lehrte. Das Lernbare wurde auf ein Minimum reducirt. Nicht bloß in der Malerei, ſondern auch in der Skulptur und in der Architektur macht ſich dieß geltend. In vielen deutſchen Städten nahmen, wie auch in Wien — wo unter Rösner, van der Nüll und v. Sicardsburg reine Romantiker lehrten — den architektoniſchen Unterricht nicht die Akademien, ſondern die polytechniſchen Inſtitute unter ihre Fittige; dort wird umfaſſender und wiſſenſchaftlicher in Architektur unterrichtet, als an Akademien, wo faſt nur noch ein Atelierunterricht gegeben werden kann.

In der Skulptur und in der großen Figuren-Malerei tritt die Ueberlegenheit der franzöſiſchen Schulung der deutſchen gegenüber eklatant hervor. Die pädagogiſchen Verſuche, ſei es vom Standpunkte der Romantik, ſei es von dem des modernen Realismus — einer ſchwächlichen Kunſtpflanze gegenüber dem gewaltigen Naturalismus der flämiſch-holländiſchen, ſpaniſchen und neapolitaniſchen Schule des XVII. Jahrhunderts — haben an der Akademie in Paris keinen Platz. Das Verhältniß zur Antike, die permanente Hinweiſung auf die großen Traditionen der toskaniſch-römiſchen Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts werden durch die Akademie in Rom und durch die vorhergehende Schule an der Akademie in Paris auf eine feſte, nicht leicht zu verrückende Grundlage geſtellt.

Des Lernbaren in der Kunſt iſt aber mehr, als die Romantiker zugeben wollten, und mehr als jene Künſtler zugeben, die an den deutſchen Akademien in der Blüthezeit des poetiſirenden Romanticismus ihre Studien gemacht. Dieſe erweiſen ſich heutzutage als abſolut ungenügend. Eine Umkehr iſt nöthig —

Vor uns liegt die „Liste des objets exposés par la Ville de Paris“ (Exposition universelle de Vienne 1873. Paris 1873. 143 S.) Was ſtellt die Stadt Paris in erſter Linie aus? Es ſind Gegenſtände der Kunſt.

Unter dem „Service des travaux d'architecture“ finden ſich der Juſtizpalaſt von J. L. Duc, die Handelskammer von Bailly, die Kirche des h. Ambroſius von Ballu, die Kirche St. Auguſtin von Baltard, die Kirche des h. Bernhard von Magne, die Kirche des h. Franz-Xaver von Luſſon u. ſ. f., einige Communal- und Schulbauten, die Fontaine des Théâtre français, die St. Michel und Luxembourg von Davioud u. a. m. Am intereſſanteſten ſind die Projekte zur Reſtauration des Hôtel de Ville, insbeſondere die von Ballu und Deperthes, ausgezeichnet mit dem erſten Preis. Man ſieht, die Stadt Paris verwendet ſelbſtändige Architekten zu ihren Bauten.

Dieſer Abtheilung reiht ſich der „Service des Beaux-Arts“ an u. zwar Peinture: tableaux, dessins, aquarelles, photographies, vitraux ferner sculpture, gravure en médailles; gravure en taille douce, tapisseries. Der Katalog des Service des Beaux-Arts umfaßt 54 Seiten. Er verdient eine eingehende Betrachtung.

Unter den Hiſtorienmalern, die im Dienſte der Stadt Paris gemalt haben, kommen Künſtler aller Richtungen vor, Barrias, Delacroix, die beiden Flandrin, Glaize, Heſſe, Jobbé-Duval, Lehman, Lenepveu, Robert-Fleury, Signol, Yvon u. A. m.

Die meisten der Oel-, Fresko- und Glasgemälde sind für Kirchen der Stadt Paris, in zweiter Linie für andere Communalbauten ausgeführt. Dasselbe gilt von der Bildhauerei; auch in dieser Abtheilung erscheinen Künstler verschiedener Stilrichtung, Carrier-Belleuse, Duret, Frémiet, Guillaume, Maillet u. s. f. Die alte Gewohnheit, Denkmedaillen auf wichtige Ereignisse prägen zu lassen, hat die Stadt Paris aufrecht erhalten.

Unter den Kupferstichen sind Blätter, mit dem Grabstichel ausgeführt, nach Gemälden aufgezählt, welche der Stadt Paris gehören. Kurz, diese Ausstellung der Stadt Paris ist ein Fingerzeig für alle jene, welche wissen wollen, woran es liegt, daß die Kunst in Frankreich so mächtig gedeiht. Nicht bloß die Kunstschulen Frankreichs sind besser organisirt und werden nach höheren Gesichtspunkten geleitet, die Künste stehen auch im Budget der Commune. Außer Wien wäre keine Stadt Mitteleuropas im Stande, eine Ausstellung ähnlicher Art vorzuführen, und Wien selbst nur auf dem Gebiete der Architektur und der dekorativen Künste, nicht der Skulptur und der Malerei.

In Oesterreich aber ist es nur die Commune Wien, die aus Communalfonds die Kunst fördert — wir rechnen dazu den Rathhausbau, den Bau und die Ausschmückung der Kirche unter den Weißgärbern, die monumentalen Brunnen auf dem neuen Rathhausplatze, die Bronzegüsse des Donner'schen Brunnens auf dem Mehlmarkte u. A. m. — aber wie sähe es mit Prag, Innsbruck, Lemberg, Krakau oder anderen Städten aus, in denen Künstler leben; was thun die Communen für sie, wie fassen diese die Kunstaufgabe innerhalb der Commune auf? Es scheint fast, als ob die guten Väter dieser Hauptstädte über diese ihre Aufgabe noch wenig nachgedacht hätten.

Aber wenden wir uns zum deutschen Reiche — wie steht es mit der Kaiserstadt an der Spree, wie mit dem Communalbudget anderer Großstädte in dieser Beziehung? Ich sehe die Physiognomien unserer künstlerischen Freunde sich erheitern, wenn sie eine solche Frage beantworten sollen; — und jeder weiß, was dieses ironische Lächeln zu bedeuten hat. Die großen Communen thun fast gar nichts für Skulptur und Malerei, und sowenig wie möglich, — häufig nur soviel wie die Staats- und Stadtbaubehörden erlauben — für Architektur als Kunst.

Die Commune von Paris läßt Fresken und Altarbilder für Kirchen malen und folgt darin dem Beispiele, welches der Staat in Frankreich giebt, — und die Commune von Paris gehört nicht zu denjenigen Kreisen, welche der kirchlichen Gesinnung verdächtig sind. Gerade deswegen ist es bezeichnend für ihre Stellung zur Kunst, daß sie die Malerei für die Kirche zu ihren Aufgaben zählt. Es liegt darin der große Unterschied in Auffassung der Kunstförderung diesseits und jenseits der Vogesen. Hier pflegt man die Gesinnung, dort die Kunst. In Frankreich benützt man jede Gelegenheit zur Förderung der Kunst, im deutschen Reiche geht man derselben, so viel es anständiger Weise nur geht, aus dem Wege, — vor Allem auf dem Gebiete der Kunst für die Kirche. Man hat gegenwärtig vielleicht den guten Vorwand, die feindselige Stellung der Kirche zum Staate und der Nation nicht durch Kunstunterstützung stärken zu wollen; in Wahrheit aber hat man keine Vorstellung von der Bedeutung der kirchlichen Malerei für die Förderung der Kunst. Es fehlt wie an der rechten Kunstbildung, so auch an tieferem Kunstverständniß.

Auf der einen Seite macht man die Bestellungen für Kunstwerke in der Kirche von der Stilrichtung und der Gesinnungstüchtigkeit der betreffenden Künstler abhängig, ganz ungleich allen Traditionen der Geschichte, allen Beispielen, welche Frankreich, Belgien und Italien geben, und schließt damit erste Künstler und ganze Stilrichtungen von der

Digitized by Google

Kunstübung für die Kirche aus; von der andern Seite dünkt man sich für zu freisinnig und liberal, um Künstlern noch mit Aufgaben zu kommen, für welche in den modernen Evangelien keine Stelle zu finden ist. In Frankreich kennt man weder diese Gesinnungsmalerei, noch diesen dünkelhaften Liberalismus, der jeder Berührung mit der Kunst in der Kirche scheu aus dem Wege geht, sondern man giebt Künstlern die in Deutschland wie in Oestereich so seltene Gelegenheit, sich in Vorwürfen großen Stiles zu versuchen, wie sie die Kirchenausschmückung verlangt, so oft sich eine solche Gelegenheit darbietet. Daher kommt es, daß in Frankreich die Gewohnheit, im großen Stile zu arbeiten, nicht aufgehört hat; eben deswegen haben die französischen Kunstausstellungen einen vornehmen, das Ideal nie verläugnenden Charakter, während die österreichische und deutsche Kunstausstellung wie eine vergrößerte Kunstvereinsausstellung unter den Arkaden in München, unter den Tuchlauben in Wien, bei Sachse in Berlin oder Buddeus in Düsseldorf aussieht, — ermüdend durch Vorführung von Bildern desselben Charakters, sich meistens beschränkend auf Genrebilder und Landschaften und einige Portraite, denen man ansieht, daß das große Portrait, welches aus der Uebung der großen Historienmalerei hervorgeht, nicht gepflegt wird, während die wenigen historischen Gemälde, eigentlich mehr der historischen Dekorationsmalerei als der historischen Kunst angehörend, die Bedürfnißlosigkeit ihrer Erscheinung, das Nicht- im Einklange-Stehen mit den Anforderungen des Staates und der Gesellschaft in wahrhaft betrübender Weise an der Stirne tragen.

Allerdings hat sich das Wechselverhältniß der bildenden Kunst zur Gemeinde im deutschen Reiche etwas gebessert; aber das Verhältniß der Kunst zur Kirche und selbst zum Staate könnte sich in keinem trüberen Lichte zeigen, als es auf der Wiener Weltausstellung geschieht.

Fast auf jeder Seite des französischen Kunstkataloges ist das stolze Wort zu lesen: „Appartient à l'État", — sehr selten würde man auf einem Kataloge in Preußen, Oesterreich, Bayern, Sachsen dies Wort hinzufügen können. Der Staat giebt eben so wenig wie möglich Geld aus, und fast scheint es eine Verlegenheit, wenn irgend ein deutscher Künstler, getrieben von dem Drange, etwas im großen Stile zu arbeiten, was über das Maß der Vereins- und Handelsbilder hinausgeht, mit einem Werke historischen Stiles auftritt und Erfolg hat, was man bei der stetigen Ebbe des Kunstbudgets machen soll mit Werken, die schon ihrem Gegenstande nach das laute Geheimniß verrathen, daß sie gemalt sind ohne Auftrag, daß sie für keine staatlichen Bedürfnisse bestimmt sind, und daß der Staat — ungleich den französischen Nachbarn — so bedürfnißlos in Sachen der Kunst, so bureaukratisch-haushälterisch ist, daß er weder bestellen kann, wie der französische, noch auch wollte, wenn er es könnte.

Während die Königreiche Italien und Ungarn forcirte Versuche machen, die Kunst an das politische Räderwerk des Staatskarrens zu befestigen, und sie dort bestimmt scheint, die treibenden Gedanken der Politik durch die Aktion der Künstler zu verstärken, geht man in Oesterreich und dem deutschen Reiche mit einer Naivetät vorwärts, die auf der Weltausstellung stark markirt ist. Die deutschen Siege in dem letzten französisch-deutschen Kriege haben einige Schlachtenbilder, einige Portraitbilder von, wenn auch achtbarem, doch nicht hervorragendem Werthe, hervorgerufen. Sonst ist, eine Haupt- und Staatsaktion aus der preußischen Geschichte ausgenommen, kaum *ein* größeres Gemälde auf der Ausstellung, aus dem hervorgehen würde, daß man die Pflege der modernen Kunst mit den Faktoren des Staates und mit den Anforderungen der großen Kunst in Einklang bringt.

Digitized by Google

Während Frankreich durch ein wohlorganisirtes System von Ankäufen moderner Bilder dafür sorgt, daß den Anschauungen der Nation und der kunstgebildeten Amateurs vollständig Rechnung getragen wird, schreitet man durch die modernen Abtheilungen der Belvederegalerie in Wien, der neuen Pinakothek in München, der modernen öffentlichen Bildersammlungen in Berlin und Stuttgart, ohne die Spur eines überlegten oder organisirten Systemes von Ankäufen und Bestellungen von Staatswegen zu entdecken. Auch bei der Dekorirung in öffentlichen Gebäuden, ungleich dem in Frankreich bereits in Uebung bestehenden System, scheut man sich, das, was man thut, in eine einigermaßen organische Verbindung mit Kunstpflege und Künstlerförderung zu bringen.

Man sagt immer, der Staat in Deutschland ist arm, das Volk ist wohlhabend, aber nicht reich; es kann nicht bestellen wie in Frankreich. Aber man vergißt dabei, daß die Pflege der großen Kunst in Frankreich dazu beiträgt, die Nation reicher zu machen, und daß all der Glanz, welchen die französische Kunstindustrie entwickelt, die Folge der größeren Kunstpflege und Kunstbildung ist. In Frankreich weiß man, daß man mit den Akademien in Paris und Rom, mit den Staatsmanufakturen in Sèvres und den Gobelinsfabriken in Paris und Beauvais nicht bloß die Künstler und die Kunst fördert, sondern auch die Nation bereichert und das Ausland besteuert. Denn auch das deutsche Reich, trotz seiner angeblichen Sparsamkeit, bezahlt die französischen Bronzen und Spitzen, Porzellanwaaren und Gemälde sehr theuer — während es aus übelverstandenener Sparsamkeit sein Kunstbudget und seine Staatsfabriken, wie die Weltausstellung zeigt, nicht so dotirt, um dem französischen Einfluß gewachsen zu sein, seine ersten Akademien verkümmern läßt, für große historische Malerei im Dienste des Staates und der Kirche nicht sorgt und sein Bauwesen von dem Einfluße des Beamtenthumes nicht emancipirt.

Es scheint zwar gegenwärtig in kunstgewerblicher Beziehung im deutschen Reiche die Erkenntniß zum Durchbruche gelangt zu sein, daß mit dem Ausmaße des Kunstunterrichtes, wie es bis jetzt üblich war, gebrochen werden, daß neue Wege betreten werden müssen. Aber es ist unsere volle Ueberzeugung, daß die Kunstgewerbe nicht getrennt von der großen Kunst und der Kunstpraxis geübt werden können, und daß, wenn jene gehoben werden sollen, auch jene Schäden in der großen Kunst, die sich im deutschen Reiche auf der Wiener Weltausstellung deutlich genug gezeigt haben, beseitigt werden müssen.

Was Oesterreich in diesem Momente mächtig fördert, ist die gewonnene Einsicht in das, was sowohl der Kunst, als der Kunstindustrie Noth thut, die großen monumentalen Bauten, die Befreiung der Architektur von der Bureaukratie, die Reformbewegung auf dem Gebiete der Kunst, die jetzt in Fluß gebracht ist — was Oesterreich hemmt, das ist die politische Zwietracht im Innern, die mangelnde Ueberzeugung bei Vielen, einem Staatsleben anzugehören, gleichen Culturzwecken zu dienen. In diesen Dingen steht Oesterreich nicht bloß hinter Frankreich, sondern auch hinter dem deutschen Reiche zurück.

Der Kunst im deutschen Reiche fehlt, wie sie auf der Weltausstellung erscheint, der Zug nach dem Ideale, die Ueberzeugung, daß die Kunst als ein völkerbildendes und völkererziehendes Element einen Faktor im Staatsleben bildet, der, auch im volkswirthschaftlichen Sinne durch nichts ersetzt werden kann, — sowenig wie große Kunstschulen, d. h. Schulen, welche große Ziele in der richtigen Methode verfolgen, nicht durch Kunstschulen ersetzt werden können, die am Ende Niemandem dienen, als kleinen Amateurs, Kunstvereinen und Bilderhändlern.

Was es nützt, wenn Talente, wie Schinkel und Rauch, Cornelius und Klenze, Riet-

Digitized by Google

schel und Schnorr von Staatswegen in den Kreis einer großen Wirksamkeit versetzt werden, hat die deutsche Nation ebenso zur Genüge erfahren, wie das, was sie damit verloren hat, seiner Zeit Talente, wie Carstens, Genelli, Rahl, Overbeck zurückgesetzt zu haben.

Der Franzose versteht es am besten, eine Künstlerindividualität par excellence zu schätzen und zu verwerthen; ihm gilt in erster Linie nicht die Richtung, sondern das Talent. Jeder begabte französische Künstler weiß es, daß, wo auch immer er leben möchte, der Staat seine schützende und fördernde Hand über ihn ausstreckt; Frankreich verläßt seine Künstler nicht. Ist aber einmal ein deutscher oder österreichischer Künstler außerhalb seines Vaterlandes, wie selten ist es, daß die Heimat sich seiner erinnert. Nicht der Künstler entfremdet sich dem Staate; der Staat entläßt den Künstler aus seiner Fürsorge Sowenig sich die Commune Wien seiner Zeit um ihre hervorragenden Kinder, Schwind, Rahl und Steinle gekümmert hat, ebenso ist vereinsamt und verlassen von seinem Vaterlande Overbeck in Rom gestorben, ohne daß weder seine Vaterstadt noch sein Vaterland seine künstlerische Erbschaft übernommen hätten.

Und dieß ist eben eine der vielen Consequenzen davon, daß der Staat die Pflege der Kunst nicht als zu seiner Sache gehörig betrachtet, die Kunst und die Künstler sich selbst überläßt, während jeder, der auf der Wiener Weltausstellung die französische Kunst betrachtet, die führende Hand des Staates wahrnimmt, eine Hand, die es gewohnt ist, die Sache der Kunst als eine Sache der Nation festzuhalten. Dieß gilt nicht bloß in den hier berührten Fragen, in noch höherem Grade macht sich in Frankreich die staatliche Intelligenz geltend, wenn man die glänzende Ausstellung der „Collection des monuments historiques de France" (appartenant à l'État) und die XVIII. Gruppe: „Matériel et procédés du genie civil, des travaux publics et de l'architecture" eingehend untersucht. — Und irre ich nicht, so liegt darin der größte Werth der Weltausstellung in Wien für die deutsche Nation, daß sie derselben nahe gelegt hat, das Wechselverhältniß des Staates zur Kunst auch nach der Seite hin zu prüfen, wo es sich nicht um die Ausbeutung der Kunst für politische oder Staatszwecke, sondern um interne Fragen der Kunst, um die Erziehung des Volkes zur Kunst und die Förderung der Volkswohlfahrt durch die Kunst handelt.

Wien, Ende Juli 1873.

M. v. Eitelberger.

Die Sammlung des Sir Richard Wallace

im Bethnal Green Museum zu London.

IV *).

Von Cornelius de Vos, deſſen Gemahlin Van Dyck verewigt hat, ſind zwei Porträts, das Bildniß eines Bürgermeiſters und jenes einer „Lady" — vielleicht der Frau Bürgermeiſterin — da. Beide ehrſame Perſonen ſind in der üblichen Tracht der vornehmen Niederländer des 17. Jahrhunderts, ſchwarze Gallakleidung und weiße Spitzenkragen, dargeſtellt und ſind lebendig und individuell im Ausdruck. Man würde geneigt ſein, dieſe beiden ſorgfältig ausgeführten Porträts recht hoch zu ſchätzen, wenn ſie nicht gerade über den beiden Kapitalbildern Philipp Le Roy's und ſeiner Gemahlin von Van Dyck hängen würden; dieſe Nachbarſchaft können ſie freilich nicht gut vertragen. — Von Jacob Jordaens finden wir „Die Reichthümer des Herbſtes", ein großes Bild. Ein üppiges Weib hält ein Füllhorn, aus welchem eine Laſt von Baum- und Feldfrüchten ſich herausdrängt; ein anderes Weib bringt einen Korb mit Obſt, eine dritte kauert auf dem Boden und hält eine Traube in der Hand; vier Faune und ein paar kleine Satyrn leiſten dieſen Herbſtgrazien Geſellſchaft. Da Jordaens in dieſer Allegorie nicht ſeinen vollen Humor entwickeln konnte, werden ſeine Schwächen — Nachläſſigkeiten in Zeichnung und Farbe — um ſo empfindlicher fühlbar.

Ein anderer Schüler des Rubens, Snyders, iſt durch ein großes Bild mit Wildpret und Früchten vertreten; ein Eber, Rehe, Haſen, Faſanen, ein großer Hummer und Früchte aller Art belaſten einen großen Tiſch; eine Page bringt noch eine Schale mit Trauben hinzu: unter dem Tiſche leuchten die Augen einer Katze hervor. — Jan Fyt hat ein treffliches Gegenſtück zu dieſem Snyders geliefert: ebenfalls einen Tiſch mit Früchten und einer reichen Jagdbeute beladen. Auch hier iſt ein Page angebracht, der ſich aber mit einem Papagei beſchäftigt; die Stelle der Katze nimmt ein Jagdhund ein, deſſen Lüſternheit, durch einen am Tiſchrande herabhängenden Haſen gewiß im höchſten Grade erregt würde, wenn nicht für den Moment ein kleines Aeffchen, das auf dem Tiſche ſitzt und eine Fratze ſchneidet, ſeine volle Aufmerkſamkeit in Anſpruch nähme.

Von Gonzales Coques, dieſem ſo liebenswürdigen und ſeltenen Meiſter (Smith zählt nur etwas über vierzig Bilder von ihm auf) beſitzt Sir Richard drei Familiengruppen. Der „Kleine Van Dyck" liebte es, ſtets gleich die ganze Familie vorzuſtellen, und er ordnete die Perſonen mit großer Naivetät, doch immer mit Geſchmack, der Reihe nach, daß man jedes einzelne theure Familienglied ganz und genau betrachten könne. Das größte und bedeutendſte der drei „Family group"-Bilder (3 Fuß 10 Zoll zu 5 Fuß

*) In Betreff der im Artikel II., Februar-Heft, S. 132 erwähnten Madonna von Lionardo kommt mir von befreundeter Seite die Mittheilung zu, daß dieſes Bild nicht, wie ich vermuthete, aus der Northwick-Sammlung, ſondern aus der Galerie Pourtalès ſtammt. Im Kataloge der letzteren wird es unter Nr. 76, wie folgt, beſchrieben: „La Sainte Vierge, vue à mi corps, s'incline vers son fils, qu'elle soutient de bout sur une table et à qui elle présente une tige d'acolie, que l'enfant divin touche et regarde en souriant. Bois. Haut. 72 cent., larg. 54 cent." Das Bild wurde dem Marquis Hertford bei der Auktion Pourtalès um 83,500 Frcs. zugeſchlagen. — Mündler, Caſtlake und Waagen ſollen es übrigens für einen ausgezeichneten Luini gehalten haben. Anm. d. Verf.

Digitized by Google

9 Zoll) repräſentirt eine aus ſechs Perſonen beſtehende vornehme Familie, welche ſich in ihrem Parke vor einer dichten Baumgruppe zuſammengeſtellt hat. Der Vater, ein gemüthlicher Vierziger mit vollem, gut gefärbtem Geſichte, ſitzt neben ſeiner blühenden und gutherzig, dabei etwas kokett dreinblickenden Ehehälfte, deren linke Hand er mit ſeiner Rechten erfaßt, um auf das gute Einvernehmen zu deuten, welches gewiß trotz achtzehnjähriger Ehe zwiſchen ihnen herrſcht. Beide haben für die feierliche Gelegenheit der Konterfeiung ihre ſchönſten Kleider angethan, er ſein lichtbraunes Sammtwamms und einen Mantel von gleicher Farbe, große Pantalons und bis an die Knie reichende grauſeidene Strümpfe, ſie ihr rothes Gallakleid, den ganz gut dazu ſtimmenden blauen Shawl und den großen Strohhut mit weißer Straußfeder, welcher ſo keck als möglich auf den Kopf geſetzt iſt. Neben der Mutter ſteht ihr leibhaftiges Ebenbild, das älteſte Töchterchen in weißem Atlaskleide, einen gleichen Strohhut, wie ihn die Mutter beſitzt, in der Hand; ſie ſteht ſo ſittſam einfältig da, in ihrem ſchwarzen Augen ſteckt aber doch dieſelbe ſchalkhafte Koketterie wie in jenen der Mutter; ſie ſteht gerade vor einem Roſenbuſch, und Roſen umblühen ſie von allen Seiten. Neben dem Vater ſteht deſſen jüngſter hoffnungsvoller Sprößling, ein friſcher blonder Knabe, der ein kleines Windſpiel an der Leine zerrt; nach dem Knaben kommt noch ein Pärchen, ein Bürſchchen und ein Mädchen, erſterer einen Haſen, letztere einen Korb mit Früchten bringend. Fünf Hunde verſchiedener Racen laſſen in dem Vater einen leidenſchaftlichen Hundeliebhaber vermuthen. Die Gruppe hebt ſich lebhaft von dem warmen Grün der den Hintergrund bildenden Bäume und Gebüſche ab. Links vom Beſchauer erhebt ſich ein monumentaler Brunnen mit einer Neptungruppe, ein Pfau ſitzt am Rande des Waſſerbeckens; rechts genießt man den Ausblick auf eine weite Waſſerfläche. (Die Landſchaft iſt nach Smith von Van Artois gemalt.) Das Bild iſt in allen Theilen mit großem Geſchmacke und großer Sorgfalt ausgeführt, und die koloriſtiſche Wirkung iſt eine ausnehmend glückliche. Marquis Hertford erwarb daſſelbe um 45,000 Franken bei der Auktion der Sammlung Patureau; früher zierte das Bild der Reihe nach die Galerien von M. Robit, M. Grand Pré, Lucian Bonaparte, Prinz von Oranien und König von Holland; es exiſtirt ein Stich deſſelben von Moitte.

Die zweite Familiengruppe iſt kleiner und entſchieden von ariſtokratiſchem Blute; das Elternpaar ſcheint noch ziemlich jung, der Herr in ſchwarzem Wamms mit geſchlitzten Aermeln, weißen ſeidenen Strümpfen, die Gemahlin im orangefarbenem Seidenkleid und ſchwarzem Ueberwurf mit weißen Spitzen; Sohn und Tochter ſpielen Guitarre. Die Perſonen ſind hier zwiſchen der Treppe eines Hauſes und einem großen Steinbrunnen poſtirt und heben ſich von der grauen Luft wieder klar und harmoniſch ab; ebenfalls lebendig im Ausdrucke, ſehr fein im Tone und delikat in der Ausführung. (War vorher in der Sammlung Higginſon; Smith, Supplement, S. 585.) – Im dritten Bilde präſentirt ſich ein Vater mit zwei herzigen Töchterchen; der Mann iſt augenblicklich Wittwer, doch ſehen wir die Mutter im Bildniß an der Wand, und ſie blickt dort eben ſo friſch und lebendig aus ihrem gemalten Rahmen heraus, wie der Gemahl und die zwei Kinder unter ihr aus dem wirklichen; das Bild iſt im Tone ſchwächer als die beiden vorerwähnten, der Künſtler ſcheint ſeine ganze Sorgfalt auf die koſtbaren Brüſſeler Spitzen verwendet zu haben, welche Vater und Töchter als Kragen und Manſchetten trugen. Ein nettes Stück Landſchaft iſt von der Vorhalle aus ſichtbar. (Aus der Sammlung Saceghem, Smith, S. 261.)

Philipp de Champaigne iſt wohl mehr Franzoſe als Niederländer, doch will ich ihn hier unter ſeinen Landsleuten einreihen, von denen er doch auch vieles profitirt hat.

Von ihm sind drei Bilder da: Eine „Anbetung Christi durch die Hirten",*) Gestalten lebensgroß von glücklicher Gruppirung, äußerst korrekter Zeichnung und gewissenhafter Durchführung der Licht- und Schattenwirkungen nach der gegebenen Lichtquelle (das Licht strahlt vom Gesichte des kleinen Heilandes aus). Dennoch spricht das Bild nicht besonders an, den Köpfen fehlt Form und Plastik. Maria's Gesicht ist fade und nichtssagend, der kleine Christus ist — höchst sinnreich — bis über die Ohren sorgfältig in Windeln verpackt. — „Die Vermählung Maria's mit Joseph" zeichnet sich wieder durch Accuratesse in der Zeichnung und geschickte Anordnung aus; die neunzehn Figuren sind klein und an der Vortreppe des Tempels nebeneinander hingestellt, so daß das Bild sich friesartig in die Breite dehnt. Die Ausführung der Köpfe ist ungleich, einige voll Leben und Ausdruck, andere flach und nichtssagend, die Farbe ist etwas grell. — Ich ziehe diesen beiden Bildern ein Porträt eines ältern Mannes, anscheinend einer Priesters, vor, in welchem Ph. de Champaigne nicht nur große technische Geschicklichkeit, sondern auch gute Auffassung und Inspiration bekundet.

Von Teniers zählte ich fünf Bilder; bei diesem Meister genügt es meistens, den Titel eines Bildes zu wissen, um sich eine ziemlich genaue Vorstellung von demselben machen zu können; ich beschränke mich deßhalb auf kurze Bemerkungen: Nr. 1. „Spielende Soldaten". Vier Soldaten sind in einer Wachtstube mit Würfelspiel beschäftigt, zwei Männer machen sich am Kamine zu schaffen; durch eine offene Thüre sieht man die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse durch einen Engel. Ein auserlesenes Bildchen, von ungewöhnlich lebhaftem Kolorit, das aus der Sammlung Aguado stammt (Smith, Suppl. 415). Nr. 2. „Bauern". Eine holländische angerauchte Stube. Ein alter Mann sitzt vor einem Fasse und füllt seine Pfeife mit Tabak, den er in einem weißen Papiere vor sich hält; ein anderer neben ihm, in Hemdärmeln, raucht und hält einen Krug in der Hand. Ein dritter Raucher hinter diesen Beiden. Ein vierter Mann hat sich in einen Winkel zu einem Spülfasse zurückgezogen, ein fünfter endlich verläßt mit seinem Bierkruge das Zimmer. Das Bild ist datirt 1644, von A. Moitte gestochen und befand sich in der Galerie der Herzogin von Berry; William Hope kaufte es im Jahre 1837 für 18,000 Franken; der Preis, den Lord Hertford gab, ist mir nicht bekannt. Nr. 3. „Intérieur einer Taverne". Im Vordergrunde vier noble Gesellen an einem mit grünem Tuche bedeckten Tische spielend, links der behäbige Wirth mit insolentem Gesichte, die Rechnung auf eine Tafel schreibend; rechts im hinteren Theile der Stube eine Gruppe trinkender Bauern (Smith, III, S. 335). Nr. 4. „Hütte bei einem Flusse". Kleines Bildchen mit einer Bauerngruppe vor einem Hause und offener Landschaft. Nr. 5. „Christus und die Ehebrecherin". Es ist dies eine reizende Kopie des Bildes von Tizian in der Belvedere-Gallerie zu Wien.

Noch sei ein Flamländer des achtzehnten Jahrhunderts hier angereiht, De Marne, einer der Wenigen, welche sich in dieser Epoche zu einiger Bedeutung aufgeschwungen haben; zwei Bilder dieses Malers: „Der wandernde Doktor" (Scene im Hafen von Genua) und „Reveille in einer Reiter-Kaserne" gehören zu den gelungensten Proben seiner großen Geschicklichkeit und Accuratesse in Darstellung reich belebter und bewegter Volks-, Soldaten- und Reitergruppen, sie lassen jedoch, wie fast alle seine Werke, den Zweifel offen, ob der Maler ohne die Vorgänger Phil. Wouwerman, Karel Dujardin und Berghem je ein gutes Bild fertig gebracht hätte.

*) Eine Reproduktion des Bildes befindet sich am Hochaltare der Kathedrale zu Rouen.

G. Guttenberg.

Digitized by

Digitized by Google

Digitized by Google

Meisterwerke der Kasseler Galerie.

in Radirungen von W. Unger.

XIX Die sogenannte Holzhackerfamilie von Rembrandt.

Auf Holz 1' 6" hoch, 2' 2" breit.

Der neueste, übrigens der Verbesserung sehr bedürftige Katalog der Kasseler Galerie hat gewiß darin Recht, wenn er sagt: „Dieses Bildchen, in welchem wir eine heilige „Familie nach Rembrandt'scher Art zu erkennen haben, ist ein gar seltener Schatz. Die „höchst originelle Manier des Meisters hat hier ihren Höhepunkt erreicht und die Poesie „des Helldunkels feiert darin ihren größten Triumph." Daß es nicht auf die Darstellung einer gewöhnlichen, dem niederen Stande angehörigen Häuslichkeit abgesehen war, steht nicht zu bezweifeln; denn das ganze Arrangement zielt auf einen höheren, feierlichen Eindruck. Freilich ist auch hier das Göttliche rein menschlich gedacht. Maria hat das weinende Jesuskind aus der Wiege genommen, indem sie es durch herzliche Umarmung zu beschwichtigen sucht, und zwar mit einer Innigkeit, die nicht lebhafter und zärtlicher zu denken ist. Joseph sieht außerhalb der phantastisch angeordneten Baulichkeit und ist mit Holzspalten beschäftigt. Ein in gesättigtem Roth gemalter Vorhang ist nach der rechten Seite zurückgezogen, wodurch die ganze Scene dem Beschauer gewissermaßen nur zu einer momentanen Betrachtung vorgeführt erscheint. Das ist ein eben so prägnanter Einfall wie der Goldrahmen, der als ein Bestandtheil des Bildes auf die Tafel selbst gemalt ist. Vorhang und Rahmen beweisen, daß Rembrandt hier nur seinen koloristischen Absichten und nicht der prosaischen Wirklichkeit genug thun wollte. Dabei hat er sich aber nicht etwa auf eine skizzenhafte Ausführung beschränkt, vielmehr in einer bei ihm seltenen Weise Alles bis auf das geringste Detail mit großer Liebe behandelt. Darüber giebt die herrliche Radirung von W. Unger hinlänglichen Aufschluß. Fr. M.

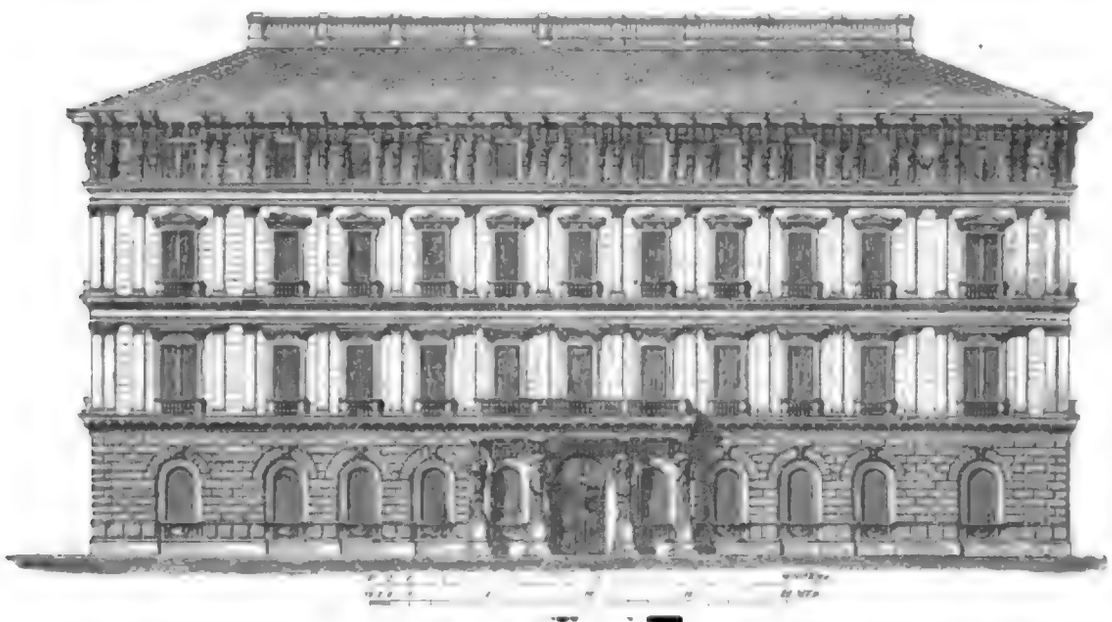
Digitized by Google

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illustrationen.)

IV.*)

Auch Hansen wäre es nicht vergönnt gewesen, in jüngster Zeit an einem Palaste seine Meisterhand zu üben, wenn die Kunstliebe des Herrn R. v. Epstein ihm nicht immer neue Aufgaben in seinem darum so lange nicht vollendeten Wohnhause geboten hätte. (S. die Abbildg.) Eine breite



Façade des Palais Epstein.

und ruhige, nicht sehr hohe, zwei Stockwerke haltende Façade wird durch seine Pilaster von Stockwerkshöhe mit durchlaufenden Gebälken gegliedert. Viereckige Fenster füllen die Intercolumnien. Eine Reihe von Hermen, welche das dritte, attika-ähnliche Geschoß zieren, tragen die weit ausladenden Konsolen des reichen Hauptgesimses. Ein ungemein edler und wohlthuender Geist weht durch die ganze Façade, deren treffliche Wirkung leider durch angebaute bedeutend höhere Häuser gestört wird. Der imposante Portalbau wird von vier streng gräcisirenden Karyatiden, aus dem Pilz'schen Atelier, getragen. So anspruchslos dieses Gebäude erscheint, so bot es im Innern, wie kein anderes einer ungemein reichen künstlerischen und kunstgewerblichen Thätigkeit eine Stätte, weßhalb wir auf seine nähere Beschreibung noch zurückkommen.

Es gehört zu den Schönheiten, durch welche sich diese reichen Wohngebäude auszeichnen, daß für sie treffliches Material, natürliche Steine und echte Marmorarten verwendet wurden. Wenn auch Façaden, die vollständig in Hausteinen oder wenigstens mit Plattenverkleidungen durchgeführt

*) In unserem letzten Aufsatze, S. 282 d. Zeitschr. ist Z. 17 v. oben: „wie schon" (statt obschon) zu lesen. A. d. Verf.

Digitized by Google

ſind (die Paläſte Wilhelm und Klein) nur ganz vereinzelt vorkommen, ſo werden doch die hervorragenderen mit Gliederungen und Verzierungen verſehenen Architekturtheile — Thürgewände, Fenſterrahmen, Verdachungen und Geſimſe, oft auch Conſolen — in Stein ausgeführt, während der farbige polirfähige Marmor ſeine Verwendung im Innern findet. Die Bezugsquellen für ſolche Schätze haben ſich in letzter Zeit auch bedeutend vermehrt. Die Kalkſteinbrüche unſerer Alpenausläufer, die Sandſteine des Leithagebirges und des Wienerwaldes ſind längſt benützt worden; der Karſt, der graue marmorartige Kalkſtein der Krainer Alpen, und der herrliche Granit von der Donau finden immer häufigere Verwendung; aber mit den echten Marmorbrüchen in Salzburg und Kärnthen konkurrirt jetzt erfolgreich der rothe und gelbe Marmor aus Trient und Verona.

Indeſſen finden Farben überhaupt am Aeußern nur ſeltene Verwendung. Hanſen wollte ſeinerzeit ſchon am Palaſte Wilhelm rothen und ſchwarzen Marmor anbringen und die Wappenſchilder und Kriegsembleme am hohen Frieſe vergolden, welche Abſicht aber am Willen des Bauherrn ſcheiterte. Auch ſeine Art, die Wandflächen als Ziegelrohbau erſcheinen zu laſſen und das Rahmenwerk von dieſen rothen Flächen in lichter Farbe abzuheben, findet nur theilweiſe Anklang und im Publikum meiſt geradezu Mißfallen. Die häßlichen Kaſernenbauten, welche mitten in der Stadt in dieſer Art ausgeführt ſind, mögen nicht wenig daran ſchuld ſein, daß man im Allgemeinen gegen ſolche Ziegelbauten einen Dégout bekommen hat. Die Malereien auf Goldgrund am Heinrichshofe ſind auch faſt vereinzelt geblieben.

Um ſo farbiger wird das Innere ausgeſtattet. Die Säulen der Veſtibules und Treppenhäuſer werden aus jenen koſtbaren Marmorarten ausgeführt, und die Wände, um ſie mit ihnen in Einklang zu bringen, mit künſtlichem Marmor bekleidet, — entweder mit dem einfachen und billigen stucco lustro, einer nachträglich mit dem Pinſel gefärbten und mit heißem Eiſen getrockneten und polirten Gypsdecke, oder mit dem koſtbaren, im Preiſe beinahe dem Marmor gleichen Stuckmarmor, bei welchem die Farben dem mit Leimwaſſer verſetzten Gyps beigemengt werden, der dann durch geübte Handwerker ſchön gemiſcht und ſorgfältig abgeſchliffen und polirt wird, ſodaß er auch im Anſehn vom echten Marmor kaum ſich unterſcheidet. Andersfarbige Streifen und Bänder erhöhen noch die Koſtbarkeit ſolcher, an die antike polylithe Dekoration erinnernden Ausſtattung, und reiche Plafonds mit figürlichen Malereien vollenden den ungemein reichen Eindruck ſolcher Vorhallen.

In dieſer Weiſe wird eben verſucht, den durch die Koſtſpieligkeit des Platzes veranlaßten Mangel an räumlicher Entwicklung dieſer Hallen und Veſtibules zu erſetzen. In der That beſchränken ſich dieſe Räume meiſt auf eine Unterfahrt, die eben breit genug für einen Wagen und ſeitliche Perrons iſt und nur zuweilen vor den Stiegenaufgängen auf ſchöne Weiſe ſich verbreitert. Solche, reich in Farben durchgeführte, mit Säulen und horizontaler Decke verſehene Unterfahrten finden ſich in den meiſten Tietz'ſchen Bauten; dann ein in den Farben und der Anlage treffliches Beiſpiel im Palaſte Leon von Ferſtel; eben ſo reich und ſchön, aber kühler, mit gewölbter Decke im Palaſt Leitenberger, während diejenigen der Schule Van der Nüll's und Romano's ganz in kalten lichten Farben oder weiß gehalten ſind und ſo ausſchließlich durch ihre Formen und Schatten zu einer nicht minder ſchönen Wirkung gelangen. Im Palais Lützow iſt in dieſer Art ein ungemein wirkſamer Treppenaufgang von Haſenauer, während neben vielen andern die Unterfahrt im Palais Colloredo von Romano durch bedeutende Dimenſionen und Detaillirung großartig wirkt.

Vom Hausthore an beginnt dann in ununterbrochener Reihe die hochentwickelte kunſtgewerbliche Thätigkeit ihre Werke vorzuführen. Mehr als je wird darauf Bedacht genommen, ſowohl die von den Baugewerken ausgehenden Arbeiten der Schloſſer, Tiſchler, Tapezirer, Anſtreicher u. ſ. f. als auch die Produkte des alltäglichen kleinen Luxus in einer mit dem ganzen Baue in ſchönem Zuſammenhange ſtehenden künſtleriſchen Auffaſſung durchzubilden. Es iſt bekannt, daß ſchon Van der Nüll den Anſtoß hierzu gab, ſein Einfluß dauert fort und wird von ſeinen Schülern genährt. Bedeutender noch äußert ſich gerade auf dieſem Gebiete der Einfluß Hanſen's, der es ebenfalls nie verſchmäht, ſelbſt für die unbedeutendſten Theile des Ameublements Zeichnungen und Modelle anzufertigen — zum großen Aerger der internationalen Deforateure

und Meubelhändler. Er war es, der zuerst mit den französischen Traditionen brach, welche keinen Werken so sehr wie diesen sich angeschlossen, und der seine eigene an den organisch belebten Formen der griechischen Antike erlangte Auffassung an solchen Schöpfungen des Kunstgewerbes zur Geltung und letztere mit seinen architektonischen Werken in Einklang brachte.

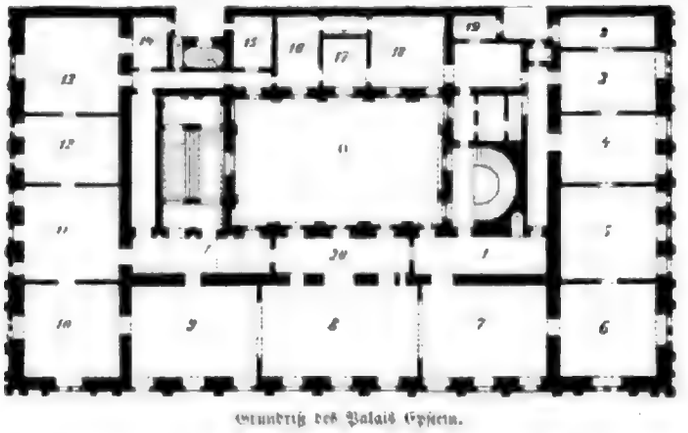
Eine dritte Schule, der die edeln Gebilde des Cinquecento zu Grunde liegen, geht von Ferstel und gleichzeitig von den Professoren des österr. Gewerbemuseums aus, die in diesem Gebäude wie auch im Laboratorium ungemein reiche Schätze geistreicher Erfindungen niederlegten. Auch andere Architekten folgten den gegebenen Beispielen, je nach ihrer Auffassung und Stylrichtung. Sie suchen nach und nach die traurigen Machwerke ungebildeter Dekorateure und Tapezirer, die unablässig an französischen Reminiscenzen saugen, zu verdrängen und werden von vorzüglichen Werkstätten und Arbeitern unterstützt.

Wir gehen auf dieses weite Gebiet der kunstindustriellen Thätigkeit jetzt nicht näher ein, weil auf der Ausstellung sich Gelegenheit bieten wird, Wien gerade von dieser Seite so hervorragend betheiligt zu sehen, um dann eine eingehendere Besprechung zu ermöglichen.

Der Einfluß, den diese Hebung des Kunsthandwerkes zur Folge hat, äußert sich unter Anderm auch — es sei nur dieses einen Erfolges erwähnt — an den Auslagekästen der Verkaufsgewölbe, diesem nothwendigen Uebel, das stets die Wirkung der trefflichsten Façaden zerstörte, indem sie jetzt — allerdings erst in seltenen Fällen — einen schönen architektonischen Aufbau und elegante künstlerische Durchbildung erhalten und zur Beseitigung der abscheulichen riesigen spektakelmachenden Firmatafeln, die, mit besonderer Virtuosität von den Bankinstituten verwendet, ganze Façaden durchschneiden, beitragen.

Wir schließen diese Schilderung der auf das Wohngebäude sich erstreckenden Bauthätigkeit mit der Beschreibung der innern Ausstattung des Palais Epstein.

Durch eine, mit farbigen Kuppelgewölben versehene Unterfahrt gelangt man in den Hof, der mit einem Glasdache bedeckt ist und Zugänge zu den Remisen und den unter dem Erdgeschoß liegenden Stallungen hat. Der Einfahrt gegenüber befindet sich ein Brunnen, mit einer Hygieia aus Carraramarmor von Pilz. Zur rechten Seite des Hofes ist die halbrunde Nebentreppe angebracht, — in der trefflichen, hier sehr gebräuchlichen Anordnung, bei welcher die Stiege von den Fenstern durch einen Corridor getrennt ist; zur Linken die nur bis in den zweiten Stock führende zweiarmige Haupttreppe, deren Stufen aus Karst angefertigt sind, während die Basen und Sockel aus schwarzem, die Säulenschäfte aus rothem Marmor bestehen. An der horizontalen Decke sind Kassetten gemalt. Im ersten Stocke gelangt man von der Haupttreppe in ein geräumiges Vorzimmer und von diesem in den Empfangssaal. Die Wände desselben sind aus grünem Stuckmarmor gemacht, mit Goldfriesen verziert; der in venetianischer Weise mit Rahmenwerk dekorirte Plafond enthält Bilder von Griepenkerl. Es folgt, in der Mitte der Hauptfaçade gelegen, der Tanzsaal, in den Farben der ebenfalls in Stuckmarmor ausgeführten Wände und Pilaster weiß, gelblich und Gold. In den Pilastern ranken sich außerordentlich feine aufgesetzte Ornamente empor. Am Plafond, in Oel gemalt und reich vergoldet, sind Bilder von Bitterlich und Griepenkerl (nach den für den Großherzog von Oldenburg angefertigten Skizzen Rahl's), die Geburt der Venus, die Musen und Grazien darstellend. Die Schubthüren gegen den Speise-Empfangssaal sind in Nußholz ausgeführt, mit Palisander eingelegt; dagegen enthalten die zwei seitlichen gegen den anstoßenden, nach dem Hofe gelegenen Wintergarten, geschnitzte Füllun-



Grundriß des Palais Epstein.

Digitized by Google

gen von Melnitzky, und die mittlere beſteht aus einer einzigen verſchiebbaren Glastafel. Im Wintergarten ſelbſt iſt im Frieſe eine Kopie des Alexanderzuges von Thorwaldſen und eine Fontaine in rothem Marmor nach Zeichnungen Hanſen's, als Poſtament eines Fauns von Lebrun. Der Speiſeſaal, dem Empfangsſaale ſymmetriſch angeordnet, iſt ähnlich wie dieſer dekorirt, aber in den Farben der Wände roth; der Plafond, nach Motiven aus S. M. dei Miracoli in Venedig, in Eichenholz mit ſehr mäßiger Vergoldung ausgeführt.

Zur rechten Seite dieſer Repräſentationsräume liegen die Zimmer des Herrn und zwar dient das an das Speiſezimmer anſtoßende Eckzimmer als Rauch- und Spielkabinet. An den Wänden, welche alle vier in der Mitte entweder durch eine Thüre oder ein Fenſter durchbrochen ſind, hat Hofmann acht Landſchaften gemalt — aus Griechenland, den Alpen, Philä in Aegypten, Wien u. a. — ſo daß dieſelben die Wände von der Holzvertäfelung an vollſtändig überdecken. Die Decke iſt, gleichſam als Rahmen dieſer Bilder, ſehr ſtark vergoldet. Das Arbeitszimmer des Herrn iſt im Rocococharakter gehalten, mit hohem Holzgetäfel, rothen Damaſttapeten, die Thüren von reichgeſchnitzten Säulen und verſchnörkelten Giebeln umrahmt und in den ſchönen Holzplafond iſt eine alte Copie nach Rubens' „Krieg" eingelaſſen. Darauf folgen das Bibliothekzimmer und die Zimmer des Sohnes.

Das andere Eckzimmer iſt das mit blauer Seide tapezirte Boudoir mit originellem Frieſe, Kränzen und Vögeln zwiſchen konſolenartig vorſpringenden Putten. Das gemeinſchaftliche Schlafgemach enthält einen vorzüglich ſchönen pompejaniſchen Plafond; die darauf folgenden Zimmer der Kinder und der Tochter ſind einfacher gehalten, im letzteren iſt eine Decke mit ſchön gemaltem Laubwerk.

Alle dieſe Räume ſind dann ausgezeichnet durch das vorzügliche Mobiliar aus der Werkſtätte Dübel's, das ſie enthalten. In der ſtylvollen Zeichnung, in der Arbeit und Verwendung feiner Holzarten iſt jedes Einzelne ein vollendetes Kunſtwerk. Die Leuchter, Oefen, Seſſelüberzüge, die Muſter der Seidenvorhänge, ſelbſt die ſchmalen Borten an den ſchweren Portieren ſind von Hanſen's Hand entworfen und zugleich der Luxus mit ungewöhnlicher Bequemlichkeit für die Handhabung aller Möbel — z. B. der Bücherſchränke, der Waſchgeräthſchaften u. ſ. f. — verbunden. Die Koſten der Tiſchlerarbeit allein belaufen ſich über 100,000 fl. Einzelne Theile oder Kopien derſelben ſind in der Ausſtellung zu ſehen.

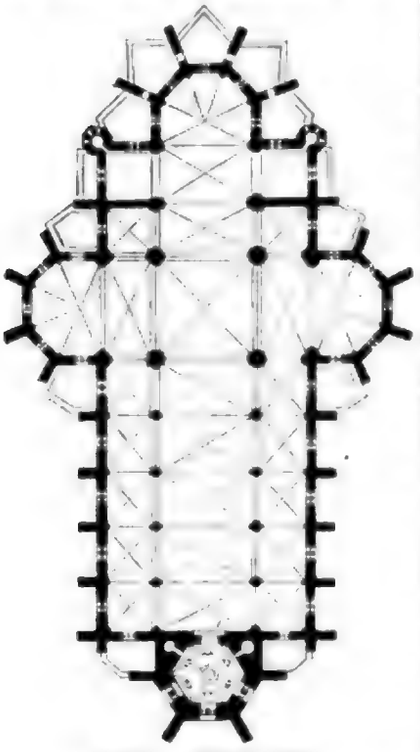
Uebrigens ſteht dieſes Palais in Bezug auf opulente Ausſtattung nicht vereinzelt da; Einzelnes davon findet ſich allerorten; aber in ſehr wenig Beiſpielen — uns iſt keines bekannt — erſtreckt ſie ſich auf ſo viele Räumlichkeiten wie hier.

Damit muß der Bericht über die gegenwärtige Privatbauthätigkeit abgeſchloſſen werden. Er iſt bei weitem nicht erſchöpfend; wir konnten nur wenige Namen, meiſt nur ſolche von altem Klange anführen, und von deren Trägern nur einzelne neue Schöpfungen, — aber wir glauben doch nicht blos das Vorzüglichſte, ſondern auch das Charakteriſtiſche der gegenwärtigen Strömung in den flüchtigen Umriſſen genügend angedeutet zu haben.

Die Reihe der Monumentalwerke, welche der Oeffentlichkeit gewidmet ſind, ſei begonnen mit den Cultusgebäuden. Den ſeit längerer Zeit im Bau begriffenen Kirchen Ferſtel's und Schmidt's hat ſich nun eine Synagoge von König in Fünfhaus angeſchloſſen, außerdem iſt eben der Bau einer neuen Kirche für den Bezirk „Favoriten" in Angriff genommen worden. Indeſſen ſind aber jene bekannten Werke ihrer Vollendung bedeutend näher gerückt; auf die frühere Beſchreibung uns berufend, referiren wir in Kürze über den gegenwärtigen Stand dieſer Arbeiten.

Die Votivkirche iſt abgerüſtet. Ihr ganzer fein gegliederter Organismus bietet ſich vollkommen unbedeckt dem Auge dar, wegen der mangelnden Fenſter noch luftiger und durchſichtiger, als er ohnehin ſchon iſt. Das eiſerne Dachgerippe und der zierliche Dachreiter ſind aufgeſetzt, mit verſchiedenfarbigen Schiefern eingedeckt und im Innern über die fein gegliederten Pfeilerbündel und zwiſchen die Rippen ſind die Kreuzkappen eingeſpannt. Schon haben die außerordentlich edlen und ſchlank aufſtrebenden Verhältniſſe begonnen auf den Beſchauer ihre geheimnißvolle Macht auszuüben, die noch erhöht wird durch die gleichmäßige lichtgraue Farbe der Quader und der Gewölbe mit ihren weich abgetönten Schatten. Man mag noch ſo ſehr principieller Gegner

der Gothik sein, die Uebertragung der von einem ganz andern Zeitgeiste geschaffenen und ausgebildeten Formen in unsere Tage perhorresciren — einer solchen, von Innen und Außen zauberhaften Schöpfung apathisch gegenüberzustehn, vermag nur ein Barbar. Es fehlt jetzt noch die innere farbige Ausmalung; wir würden, besonders im Hinblick auf den schönen Ton des Materials, mit mehr Besorgniß der Ausführung dieser Absicht entgegensehen, wenn wir nicht einerseits in dem Meister selbst, auch auf diesem gefährlichen Terrain, die Gewähr einer trefflichen Lösung der Aufgabe fänden, andererseits aber in den nahezu vollendeten Kirchen Schmidt's die prachtvolle Wirkung von farbig durchgeführten gothischen Intérieurs zu bewundern Gelegenheit hätten. — Die alten Kirchen am Rhein bieten uns heute bekanntlich nur ausnahmsweise dieses prächtige Schauspiel.



Grundriß der Weißgärberkirche.

Von diesen Schmidt'schen Kirchen ist jede für sich ein Original. Es ist keine leichte Sache und bedarf vielfacher liebevoller Anschauung dieser kraftvollen, von einer streng eigenartigen Persönlichkeit getragenen Gothik, um für sie das richtige Verständniß zu empfangen. Hat man sich aber in die äußerlich herben und markigen Formen eingewöhnt, beobachtet man die immer originelle und zugleich praktische Grundrißentwickelung, den einfachen und doch so wirkungsvollen Aufbau im Innern und dann die verschiedenen einzelnen wahrhaft schönen, nach mittelalterlichen Vorbildern uns vorgeführten Motive für die Durchblicke, Arkaden und Hallen, die überall, wo Mittel und Zweck es erlauben, angebracht sind: dann muß man mehr und mehr staunen über die Vielseitigkeit und den Reichthum der Phantasie, mit welcher Meister Schmidt es versteht, den modernen materialistischen Ansprüchen gerecht werdend, doch diejenige Formen sprache zu benützen und in unsern Geist zu übersetzen, welche einst dem exaltirtesten Spiritualismus zum Ausdrucke gedient hat.

Von seinen drei im Bau begriffenen Pfarrkirchen ist diejenige bei den Weißgärbern nahezu vollendet und soll in diesen Tagen konsekrirt werden. Der Bau lehnt sich in der Anlage mehr als die andern an die mittelalterlichen Kirchen des Rheins an, erhält aber durch vollständige Ausmalung einen wesentlich veränderten Charakter. Die feinen Goldornamente auf dem vorwiegend blauen Grunde an den Diensten, Rippen und Kappen, — während die Wände durch dunkler gehaltene Teppichmuster zurücktreten, — überziehen vornehmlich das hohe Mittelschiff mit einem so ruhigen und glänzenden Lichtschimmer, daß das Auge auch durch diesen, nicht blos durch die Verhältnisse, zu den prächtigen mit Sternen besäeten Kreuzgewölben emporgezogen wird.

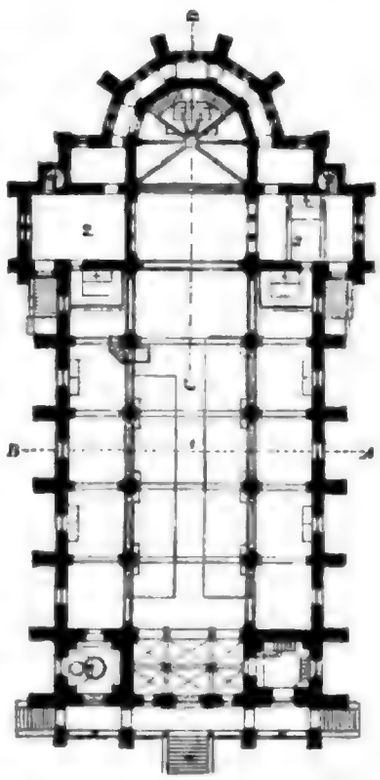
Ungleich mäßigere Mittel konnten beim Bau der Brigittenauerkirche verwendet werden. Die nothwendige Vereinfachung drückt sich zunächst in dem einfachern Konstructionssystem aus, indem hier, — gleichsam eine gothische Uebersetzung der Kirche S. Miniato in Florenz — die gegenüberstehenden Pfeiler des Mittelschiffes durch flache Spitzbogen verbunden sind; auf diesen Gurten liegen die Pfetten für das sichtbare Satteldach. Auch ein Querschiff, wie bei den Weißgärbern, kommt hier nicht vor. Das Innere wird ebenfalls ganz ausgemalt und ist bald vollendet. An den Pfeilern werden Ziegelschaaren, abwechselnd roth und weiß, angedeutet; die obern Wände aber und die Untersicht des Daches haben vorwiegend blauen Grund mit zarten Gold-Verzierungen. Der trefflich komponirte Farbenschmuck der Fenster, im Schiffe ziemlich blaß und licht, erhält im Chor in dunkelrother und blauer Glasornamentik seinen Höhepunkt. Auch diese Kirche dürfte bald ihrer Bestimmung übergeben werden.

Bei der Fünfhauser Kuppelkirche (deren Abbildung und Grundriß im Jahrgge 1871 enthalten sind), einer der bedeutendsten Kirchenbauten, die unsere Zeit überhaupt aufweisen kann,

Digitized by Google

— ist der architektonische Theil fertig. So reich und komplizirt derselbe sich äußerlich zeigt, — im Innern ist außer der sehr wirkungsvollen räumlichen Gliederung und der durch die Konstruction bedingten Massenvertheilung von Details nur das Wichtigste gegeben und jeder feinere Schmuck der Malerei überlassen, die eben begonnen hat, in der Kuppel ihre Thätigkeit zu entfalten. Auch die Glasfenster, nach Art des Mittelalters aus kleinen kreisrunden verschieden gefärbten Scheiben bestehend, sind bereits eingesetzt.

Es ist hier der Ort, noch der von Schmidt ausgehenden altdeutschen Richtung für die Kunstgewerbe zu gedenken, die sich nicht blos den für die Kultusgebäude erforderlichen Geräthen widmet, sondern auch durch die Restauration von einigen alten Schlössern ausgiebige Nahrung findet. Die vollständige Dekoration so zahlreicher Monumente durch die gesammten Kleinkünste nimmt die Schüler Schmidt's um so mehr in Anspruch, als sie nicht, wie viele Architekten der Renaissance-Richtung, die erwünschten Ausstattungsgegenstände bei jedem Lieferanten auf Lager vorräthig finden.



Grundriß der Brigittenauerkirche.

Am Schlusse des letzten Jahres 1872 erlebten die Bewohner Wiens auch die endliche Vollendung des Hochthurmes der Stephanskirche. Die majestätische Pyramide — nach der Straßburger die höchste — die von Schmidt bekanntlich nicht nur eine neue Spitze, sondern auch zahlreiche Reparaturen und Vervollständigungen erhalten hat, zeigt sich jetzt ohne jedes verdeckende Gerüst. Nur das kleine Paradies unter derselben ist noch in Arbeit. Es steht nun der Abschluß des andern Thurmes in Aussicht; auf keinen Fall aber möchten wir diesen auf dieselbe Höhe vervollständigt wissen, wie dies Schmidt in einer in der Kunsthalle ausgestellten Zeichnung uns vorführt. Es scheint uns dieß ein architektonischer und ästhetischer Irrthum. Bei zwei Thürmen ist immer Einer zu viel; wenn vorne zwei angebracht sind, so läßt sich dieß durch Symmetrierücksichten, um die Harmonie des Façadenaufbaues nicht zu stören, rechtfertigen; aber hier, wo das Dasein beider Thürme gerade dort, wo es zur Wirkung kommt — d. h. in der Ferne, nur störend für den Einen oder Andern sein kann, in der Nähe aber, vor der Kirche absolut einflußlos bleibt, ist es unter keinen Umständen geboten, dem jetzigen herrlichen Wahrzeichen Wiens einen Konkurrenten zu geben.

Diese Monumente schließen wir mit einem Bau, der sonst mit denselben im engsten Zusammenhange stehend, durch die Neuzeit aber weit von ihnen, von den menschlichen Wohnungen überhaupt fortgedrängt wurde. — Wir meinen den nach dem preisgekrönten Entwurfe von Bluntschli und Mylius in der Ausführung begriffenen Centralfriedhof. Weit draußen vor der Stadt an der Reichsstraße nach Ungarn liegt das ungeheure Feld, in welchem Wien jetzt seine Todten begraben will. Die riesige Ausdehnung konnte künstlerisch nur bewältigt werden, wenn das Auge der Eintretenden sofort und beim weiteren Fortschreiten an nahe umschließende Arkaden oder Gebäude gefesselt wurde. In diesem Entwurf umgeben den äußern Theil des Einganges die Wohnungen für die Todtengräber und die Leichenkammern, hinter dem Thore schließt aber ein halbkreisförmiger Portikus mit Columbarien gleichsam einen Vorhof ein, aus welchem man, durch die Alleen gegen die Mitte weiter schreitend, einen zweiten langgestreckten in Halbkreisen abgeschlossenen und mit Hallen umgebenen Raum erreicht, in dessen Centrum auf hoher Terrasse die Grabkapelle liegt. Diese ist ein prächtiger, nach allen vier Seiten symmetrischer Kuppelbau mit korinthischen viersäuligen Giebelportiken. Um diese, bis zu den Hallen, ordnen sich die Grüfte an; außerhalb derselben liegen in weitem, aber ebenfalls im Grundriß von einer geometrischen Figur begrenztem Umkreis die Einzelgräber, und außen an diesen die

gemeinſamen Gräber. Aber mit Recht iſt die Trennung nicht ſtreng durchgeführt; denn mitten zwiſchen den gemeinſamen Gräbern erheben ſich an hervorragenden Stellen iſolirte Portiken mit Grüften. Senkrecht und diagonal ſich ſchneidende Alleen durchziehen vom Eingange und von der Mitte aus das große Gebiet und theilen es regelmäßig ein. An den Durchſchnittspunkten ſtehen Wächterhäuschen oder Monumente. Die Architektur bewegt ſich in den Formen einer eleganten römiſchen Renaiſſance.

In dem nun folgenden Schlußartikel haben wir unſern Leſern noch die lange Reihe von öffentlichen Werken der Profanbaukunſt vorzuführen. H. A.

Dürerſtudien.

Von Adolf Roſenberg.

III.

Im Berliner Kupferſtichkabinet befindet ſich ein Manuſkript aus dem Jahre 1625, verfaßt von H. S. Kreß von Kreſſenſtein aus Nürnberg, welches außer einigen auf die Dürer'ſche Familie bezüglichen genealogiſchen Notizen, dem bekannten Briefe Pirckheimer's über den Tod Dürer's und einigen Epigrammen auf den Meiſter ein Verzeichniß ſeiner Kupferſtiche und Holzſchnitte, ſoweit ſolche im Beſitze des Verfaſſers waren, enthält. Er hat ſie theils von ſeinen Voreltern, die mit Dürer befreundet waren, geerbt, theils durch Kauf an ſich gebracht, wie er am Schluſſe des Verzeichniſſes angiebt. Auf dem Ledereinbande des Manuſkriptes (in Großfolio) befindet ſich das Wappen der Kreß, welches Dürer in Holz geſchnitten hat (Bartſch 161), in Goldpreſſung. Zwar ſpricht v. Eye (Dürer, S. 526) dem Meiſter dieſes Wappen ab, weil die Familie Kreß die Pfauenfedern erſt 1530 durch Karl V., alſo zwei Jahre nach Dürer's Tode, erhielt; doch führt der Nachkomme das Wappen in ſeinem Verzeichniſſe unter No. 28 als von Dürer herrührend an.

Unter der Rubrik „Weltliche Sachen in Kupfer, Stahl, Zinn und pley geſtochen und gratirt" ſteht unter No. 10: „Vier nackende Weiblein oder Sybillen, in 4to." Wir erhalten hier eine neue Bezeichnung der vier nackten Frauen (B. 75; v. R. 21), welche im Laufe der Kunſtforſchung von „Grazien" bis zu „Hexen" degradirt wurden. Doch iſt jene neu aufgefundene Bezeichnung ebenſo werthlos wie die bisher üblichen. Daß wir vor allen Dingen keine Hexen vor uns haben, hat Allihn (Dürerſtudien, S. 52 ff.) gezeigt. Er hat auch die Gedankenſphäre richtig getroffen, aus welcher die Vorſtellung zu erklären iſt. Ich bin unabhängig von ſeiner Schrift zu einem etwas abweichenden Reſultate gekommen, ebenfalls durch den Kupferſtich des B. Beham (Bartſch 42 = H. S. Beham B. 151). Hier erſcheinen drei nackte Frauen, deren Körperbeſchaffenheit ganz deutlich auf drei verſchiedene Altersſtufen weiſt. Die mittlere der drei Frauen tritt mit dem rechten Fuße auf einen Todtenkopf. Die jugendlichſte von ihnen ſieht ſich mit dem Ausdrucke lebhafteſten Entſetzens nach dem Tode um, der ſie bei den Haaren ergreift. Hier kann von „weiblicher Eitelkeit, hinter der Tod und Teufel lauren," wie Allihn auf dem Dürer'ſchen Blatte annimmt, nicht die Rede ſein. Denn der Teufel fehlt hier. Andrerſeits aber auch nicht auf einem Kupferſtich des Meiſters P. F. Bartſch IX, S. 163, auf welchem ein luſtwandelndes Liebespaar vom Tode und zwei Teufeln begleitet wird. Damit verwandt iſt ein Stich von D. Hopfer B. VIII, No. 52, eine von Tod und Teufel überraſchte Frau. Eng an den Beham'ſchen Stich ſchließt ſich ein Blatt von L. Krug B. 11: Zwei nackte Frauen vom Rücken geſehen, von denen die eine auf der linken Hand einen Todtenkopf mit einer Sanduhr trägt. Der Kopfputz der Dürer'ſchen Frauen iſt noch kein

Beweis für die Annahme Allihn's; die Beham'schen Frauen sind nicht geschmückt. Ebensowenig die Nacktheit, die man etwa geltend machen könnte. Daß Dürer und seine Zeitgenossen gern nackte Körper darstellten, ist theils dem Zeitgeschmacke, theils aber auch dem Einfluß der italienischen Renaissance zuzuschreiben. Nur wirkte diese bei den Deutschen keineswegs veredelnd auf die Wiedergabe der Körperformen. Hier hielten sich die Maler treu an die Vorbilder ihrer Umgebung, deren Schönheit vor dem modernen Geschmack allerdings keine Gnade gefunden hat. Zeugnisse dafür sind z. B. zahlreiche Handzeichnungen Dürer's, offenbar Studien nach der Natur.

Das Symbol der Eitelkeit ist der Spiegel. So z. B. auf einem Holzschnitte in Sebastian Brant's Narrenschiff vor dem Stücke „Ueberhebung der Hochfart". Hier betrachtet eine sitzende Frau wohlgefällig ihr Antlitz im Spiegel, während der Teufel hinter ihr lauert, um sie „uf sin kloben" zu setzen d. h. sie in seiner Falle zu fangen. Wir dürfen also auf dem Dürer'schen Stiche eine so beschränkte Beziehung nicht annehmen, sondern müssen den Gedanken allgemein fassen. Das Todtengerippe ist eine düstre Mahnung an die Vergänglichkeit des irdischen Lebens, zuweilen mit besonderer Schärfe gerade auf die Vergänglichkeit der Jugend und der Schönheit deutend. In dem letzteren Sinne erscheint der Tod auf einem Kopf des H. S. Beham (B. VIII, No. 150) umfaßt eine nackte Frau; dabei die Inschrift: Omnem in homine venustatem mors abolet, der Tod vernichtet alle menschliche Schönheit.

Tod und Teufel waren die furchtbaren Gespenster, welche den Gedankenkreis des Mittelalters beherrschten und mit drückender Schwere auf den Gemüthern des Volkes lasteten. Die schrecklichen Wirkungen der Pest, welche plötzlich in die tollste Lebenslust, in das fröhliche Treiben des Marktes und der Gesellschaft eingriff, auf der einen Seite und der religiöse Fanatismus der Geistlichkeit, in deren Interesse es lag, durch möglichste Beförderung und Verbreitung des Aberglaubens ihre Herrschaft zu sichern, namentlich aber das teuflischste Produkt, welches je einem menschlichen Gehirne entstiegen, die Hexenprocesse auf der anderen Seite — diese mächtigen Faktoren, mit denen man schlechterdings rechnen mußte, übten einen nachhaltigen Einfluß auf den Geist der Künstler. Tod und Teufel, die furchtbaren Schreckgespenster, welche im Glauben der Leute beständig auf der Jagd nach Leib und Seele der Menschen liegen, haben den Stoff zu zahllosen bildlichen Darstellungen gegeben. Sie fanden um so lebhafteren Beifall, als theils das Seltsame und Phantastische des Gegenstandes die Gemüther anzog, theils aber weil es einen eigenthümlichen Reiz auf den Menschen übt, mitten im rauschenden Strom des Lebens ein memento mori vor Augen zu haben.

Aus diesen Gedanken ist der Dürer'sche Kupferstich zu erklären. Vier Frauen in verschiedenen Lebensaltern vom Tode — darauf deuten die Gebeine — bedroht, während der Teufel ihnen auflauert. Aus späterer Zeit existiren Stiche, auf welchen die Seele des Menschen in einem Kessel gekocht und bei dieser Gelegenheit von Tod und Teufel gemartert, von einem guten Engel geschützt wird, oft mit den widerlichsten Allegorien überladen (z. B. von Chr. Maurer). — Von Dürer's Stich giebt es vier Kopieen, eine vom Meister H. S. bez. 1498 (der Dürer'sche trägt die Jahreszahl 1497) Bartsch VI, S. 388, No. 5, eine zweite von Wenzel von Olmütz, eine dritte von Nicoletto von Modena bez. 1500, welcher unter Vornahme willkürlicher Veränderungen, wie die Aufschrift detur puleriori zu besagen scheint, ein Parisurtheil daraus gemacht hat, die vierte endlich von J. v. Meckenen (Bartsch VI, No. 185). — An der Decke des Zimmers, in welchem sich die Frauen befinden, hängt eine Kugel (vielleicht eine Art Ampel) mit den Buchstaben O. G. H. Man hat sie erklärt „O Gott hilf", nicht ganz unwahrscheinlich. Auf der Kopie von Meckenen sind die Buchstaben in G. B. A. verändert, vielleicht mit Rücksicht auf den niederdeutschen Dialekt.

Solche und ähnliche Darstellungen, die sich ohne Mühe vermehren ließen, sind eine freie Variation des den Todtentänzen zu Grunde liegenden Gedankens. Sie sind die letzten Nachklänge eines Tones, der bereits im vierzehnten Jahrhundert angeschlagen wurde. Der Gedanke selbst erhielt einen großartigen Abschluß bekanntlich durch einen der herrlichsten Kupferstiche Dürer's — Ritter, Tod und Teufel 1513*). Er steht bereits an der Schwelle einer neuen Zeit, welche durch

*) Im Kreisischen Verzeichnisse No. 23 lautet die Jahreszahl 1504 (?). Hier tritt schon die bekannte Sage über den Ritter mit folgenden Worten auf: „Philipp Rinck, Einspenniger, als er sich Nächtlicher Weil verirrt, der Todt und Teufel ihm erschienen ist." — Ein großes Verzeichniß von Kupferstichen aus allen Schulen, welche ein Paul Behaim besaß, der das Verzeichniß auch selbst angefertigt hat, befindet sich

ihre religiöſen Umwälzungen den geiſtigen Geſichtskreis derartig veränderte, daß jene naiven Anſchauungen von Tod und Teufel allmählich in den Hintergrund gedrängt wurden und aus dem Bewußtſein des Volkes faſt gänzlich entſchwanden. Was ſpäter in dieſem Sinne von Malern geleiſtet wurde, trägt bereits den Stempel vermittelter Reflexion. — Die Idee, in dem gefeſteten Ritter, der ohne mit den Wimpern zu zucken zwiſchen Tod und Teufel kühn ſeine Straße reitet, den Reformationsritter erkennen zu wollen, iſt gewiß ſchön und poetiſch. Doch beſteht ſie vor der kritiſchen Forſchung nicht. Es iſt nicht der Ritter trotz Tod und Teufel, der hier erſcheint, ſondern der Künſtler beabſichtigte, uns die Allmacht jener furchtbaren Dämonen handgreiflich und eindringlich vor Augen zu führen, vor denen ſtolze Waffenpracht und männliche Wehrhaftigkeit in nichts zerinnt: Tod und Teufel trotz aller Ritterſchaft.

---

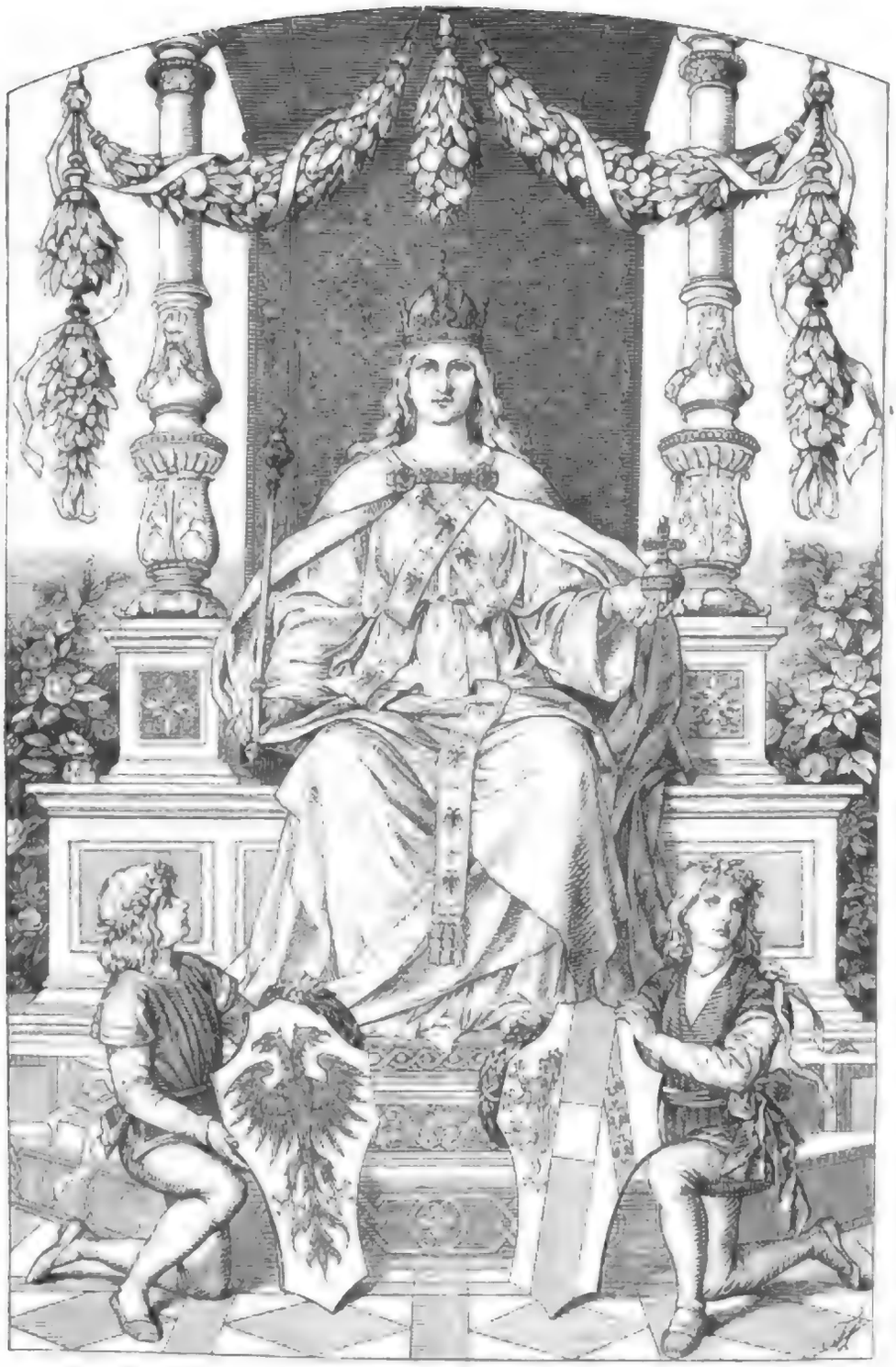
gleichfalls im Berliner Kupferſtichkabinet, datirt 1618. Hier wird der „Einſpännige" ebenfalls als Held des Abenteuers genannt. — Die Studie zu dem Ritter nebſt dem Pferde (in der Albertina) iſt bereits 1498 gefertigt und ſtimmt mit dem Kupferſtich bis in die kleinſten Einzelheiten überein. Eine Beiſchrift lautet: „Dz iſt di rüſtung zw die zit in tiwzſchland giwiſt." Damit fallen gewiſſe Vermuthungen auf ein italieniſches Original zu dem Pferde.

Notiz.

* **Zu dem Holzſchnitt von C. Geyling's Glasfenſter.** Wie bereits in unſerem Weltausſtellungsberichte erwähnt wurde, iſt die große Bogenöffnung über dem Südeingange des Induſtriepalaſtes durch ein prächtiches Glasfenſter geſchloſſen, welches C. Geyling in Wien nach dem Entwurfe von Prof. F. Laufberger anfertigte. Das Mittelſtück der Kompoſition, die thronende Auſtria mit zwei wappenhaltenden Knaben zu ihren Füßen, theilen wir den Leſern hier in xylographiſcher Nachbildung mit. Die Seitenfelder ſind mit ſitzenden weiblichen Geſtalten und Genien (Allegorien der geiſtigen und materiellen Cultur) ausgefüllt.

Digitized by Google

Digitized by Google



Mittelſtück des Glasfenſters über dem Südeingang der Induſtriehalle des Weltausſtellungspalaſtes.

Nach dem Carton von Prof. F. Laufberger ausgeführt von C. Geyling in Wien.

Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

Digitized by Google

DAS BOHNENFEST

Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur Biographie und Charakteriſtik Jan Steen's.

Mit zwei Radirungen.

Otto Mündler hat aus Anlaß der Publikation der Radirung des Braunſchweiger „Ehekontraktes" von Jan Steen (III, 190) einen trefflichen und eingehenden Aufſatz über den Künſtler den Leſern der Zeitſchrift geliefert. Inzwiſchen aber veröffentlichte mein alter Freund, Herr A. van der Willigen (Les artistes de Harlem, 1870) neue Documente, die namentlich über einen längeren Aufenthalt des Künſtlers in Haarlem Auskunft geben. Auch hat Mündler damals Weſtrheene's (Jan Steen, 1856) urkundliche Mittheilungen über Jan Steen nicht beſonders berückſichtigt. So iſt es denn vielleicht nicht ohne Intereſſe, auf Grund dieſes urkundlichen Materials hier noch einmal einen kurzen Blick auf das Leben des Meiſters zu werfen.

Jan Steen iſt geboren zu Leyden, — das Trauregiſter vom Haag nennt ihn Jonghman van Leyden; ſein Vater Havik Steen, katholiſcher Religion, war in Leyden anſäſſig als Brauer, wie auch ein Bruder und wie bereits ſein Vater. Das Geburtsjahr des Künſtlers iſt bisher noch unbekannt; doch ſetzt Weſtrheene aus verſchiedenen Gründen daſſelbe mit Recht ungefähr in das Jahr 1626. Die erſte urkundliche Nachricht über ihn erhalten wir erſt 1648 mit ſeiner Aufnahme als Meiſter in die Lucasgilde ſeiner Vaterſtadt. Als ſeine Lehrer nennt uns Campo Weyerman, der erſte, welcher überhaupt davon ſpricht, Knupfer, Oſtade und Goyen. Zuerſt ſoll er zu Nicolaus Knupfer nach Utrecht in die Lehre gekommen ſein, vermuthlich — nach der allgemeinen Sitte der Zeit — noch jung, mit 14 oder 15 Jahren. Hier wird Steen ſeine eigentliche Lehrzeit durch-

gemacht haben. Weſtrheene bezweifelt dies, aber nur weil ihm Knupfer's Werke nicht oder nicht genügend bekannt waren. Die leichte, flotte Behandlung und die meiſterhafte Charakteriſtik in den Bildern, in denen er — wie leider ſelten (Caſſel) — naturaliſtiſche Gegenſtände wählt, befähigten ihn ſehr wohl dazu, die großen Anlagen des Jünglings zu wecken und in der richtigen Weiſe zu leiten. Sein „Handwerk" konnte er hier lernen. Daß ſein Talent ſo raſch ſich entwickelte und in die ihm am meiſten zuſagende Bahn gelenkt wurde, verdankt Steen aber gewiß erſt ſeinem Aufenthalte in Haarlem. Hier ſoll A. van Oſtade ſein Lehrer geweſen ſein. Aber Oſtade, der um dieſe Zeit — um 1645 — ſchon durchaus eigenthümlich ſich entwickelt hat, weicht in Auffaſſung, in Behandlung, Färbung ſo weit von Steen ab, wie kaum ein anderer Genremaler Hollands. Nein! Der größeſte noch tonangebende Meiſter Haarlems, Frans Hals ſelbſt übte einen dauernden Einfluß auf ihn aus, wenn er auch deshalb nicht ſein Lehrer zu ſein braucht. Seine Bänkelſänger, ſeine luſtigen Zecher und ausgelaſſenen Dirnen dienten ihm als Vorbild, wie die Natur mit den wenigſten Mitteln treffend erfaßt werden kann. Man ſehe ſich nur unter den Geſtalten in den Gemälden Steen's um, und oft wird man einen der Typen des F. Hals entdecken. Neben dieſem ſcheint auch die Gruppe der Genremaler, welche in Dirk Hals ihren bedeutendſten Vertreter hat, in der Wahl ihrer Gegenſtände, in ihrer leichten, häufig allerdings auch lüderlichen Mache auf Jan Steen Einfluß gehabt zu haben, wie mehrere ſeiner früheſten Bilder beweiſen.

Anfang des Jahres 1648 erfolgte die Aufnahme Jan Steen's in die Lukasgilde von Leyden. In den folgenden Jahren (1649—1652) war er, nach einer ausdrücklichen Bemerkung im Gildenregiſter, von Leyden abweſend. Zuerſt ſcheint er nach dem Haag gegangen zu ſein, woſelbſt am 3. Oktober 1649 ſeine Trauung mit Margaretha, der Tochter des bekannten Landſchafters Jan van Goyen, ſtattfand. Steen ſoll ſie kennen gelernt haben, als er damals Schüler des van Goyen war. Letzteres ſcheint mir ſehr unwahrſcheinlich; nachdem er einige zwanzig Jahre alt als Meiſter bereits aufgenommen war, hat er die Schule eines anderen Meiſters gewiß nicht mehr aufgeſucht. Ob das junge Paar den väterlichen Conſens in der Weiſe erzwungen hat, wie uns Houbraken und ſeine Nachſchreiber erzählen, dafür müſſen wir einſtweilen dieſen die Verantwortlichkeit überlaſſen.

Für die folgenden zwanzig Jahre hat noch Weſtrheene, in Ermangelung von Urkunden, nach der Angabe aller Biographen den Aufenthalt Jan Steen's nach Delft verlegt, wo er das Metier eines Brauers ausgeübt haben ſoll. Nur einen vorübergehenden Aufenthalt in Leyden nimmt er nach der Notiz der dortigen Gildebücher an. Van der Willigen fand nun, daß Steen bereits im Jahre 1661 in Harlem anſäſſig war und noch 1670 als dort wohnhaft angegeben wird. Schon ſo wird der angebliche Aufenthalt in Delft der Zeit nach ſehr beſchränkt: ich glaube aber auch nach dem Wortlaute der Notizen in den Büchern der Lukasgilde zu Leyden annehmen zu dürfen, daß Steen in den Jahren 1653 bis 1658 oder 1659 wieder in ſeiner Vaterſtadt lebte. Im Jahre 1653 finden wir bei der Quittung über Bezahlung ſeiner jährlichen Quote den Vermerk: „hat die vorigen Jahre außerhalb der Stadt gewohnt," hinter der Quittung im Jahre 1558 „aus der Stadt fortgezogen." Obgleich nun nicht beſonders vermerkt iſt, daß er in den Jahren 1654—57 ſein Jahrgeld zahlte, (was bei der Lückenhaftigkeit dieſer Regiſter nicht als Beweis gegen ſeine Anweſenheit in Leyden dienen kann), ſo würde doch gewiß im Falle ſeiner Abweſenheit von Leyden ſich auch darüber eine Notiz finden.

Wir treffen also Jan Steen im Jahre 1649 im Haag, von 1653 bis 1658 in seiner Vaterstadt, vermuthlich von 1659 bis nach 1670 in Harlem, später bis zu seinem Tode wieder in Leyden. Für die Zeit seines Aufenthaltes in Delft blieben also höchstens die drei Jahre 1650—52. Damit wird auch die Angabe der älteren Biographen, daß er in Delft das Brauergewerbe ausgeübt hat, mit allen daran geknüpften Histörchen sehr unwahrscheinlich. Der wahre Kern dieser Angabe scheint die Thatsache zu sein, daß Jan Steen allerdings (vielleicht durch Erbschaft) der Eigenthümer eines Brauhauses in Delft war; eine von v. d. Willigen publicirte Urkunde giebt uns darüber Auskunft.

Die einzelnen Daten, welche derselbe Forscher über Steen's Aufenthalt in Harlem gefunden hat, sind folgende: Bereits 1661 ist er als Mitglied der Harlemer Künstlerschaft aufgeführt. Im folgenden Jahre wird ihm eine Tochter in der katholischen Kirche getauft, die aber nach wenigen Monaten wieder stirbt. Taufpathe ist hier der Vater Havik Steen, der also damals und vermuthlich bis zu seinem Tode (wir sehen ihn häufig auf Gemälden seines Sohnes aus dieser Zeit abgebildet) bei dem Sohne wohnte. Im Jahre 1666 und 1667 finden sich zwei notarielle Urkunden über ihn. Im Mai des Jahres 1669 stirbt seine Gattin Margarethe. Aus den Begräbnißkosten ergiebt sich, daß sie in anständiger Weise nach den Erfordernissen der Zeit bestattet wurde. Aber daß es mit den Vermögensverhältnissen des Künstlers damals nicht gerade günstig aussah, daß er namentlich leicht in augenblicklicher Geldnoth war, geht schon aus dem Umstande hervor, daß Steen bereits 1666 zu hohen Zinsen ein Kapital aufnimmt; mehr aber noch aus der im Jahre 1670 erfolgten Versteigerung der Gemälde des Künstlers, welche für eine Apothekerschuld von 10 Gulden mit Beschlag belegt waren, für die während der Krankheit seiner Frau gelieferte Medicin. Zu welchem Preise müssen da des Künstlers Werke verschleudert worden sein! Freilich war er nicht verwöhnt mit den Preisen für seine Bilder: im Jahre 1666 verpflichtete er sich, drei Portraits für 29 Gulden zu malen! Und doch stand der Künstler gerade damals in der Blüthe seiner Kunst.

Noch im Jahre 1670 oder bald darauf zog Jan Steen, vermuthlich durch den Tod seines Vaters veranlaßt, nach seiner Vaterstadt zurück. Er zahlt nach den Registern der Lukasgilde seine Beiträge in den Jahren 1673—1678. Er übernimmt das erst im Jahre 1668 für 2200 fl. von seinem Vater angekaufte Haus auf der Langebrug und bewohnt es bis zu seinem Tode. Bald nach seiner Rückkehr verheirathet er sich zum zweiten Male mit Marie van Egmont, Wittwe von Nicolas Herculens, einer vermuthlich nicht mehr ganz jungen Dame, da sie bereits im Jahre 1661 Wittwe war. Im Jahre 1674 wird ein Sohn aus dieser Ehe geboren, Namens Theodor.

Noch eine Nachricht haben wir von dem Künstler — die von seinem Tode, der in den letzten Tagen des Januar 1679 erfolgte.

Ueber die Kinder Jan Steen's aus erster Ehe wissen wir nur weniges: Taddeus, Cornelius, Katharina und Johannes werden uns genannt, und bis auf letzteren sind sie urkundlich bezeugt. Cornelius trat ein Jahr nach dem Tode seines Vaters, 1680, in die Malergilde zu Leyden.

Hierauf beschränken sich bisher die urkundlichen Nachrichten, aus welchen wir allmählich ein klareres Bild über Leben und Lebenslage des Künstlers gewinnen. Auch auf den Charakter des Mannes werfen sie einige kleine, aber doch bezeichnende Streiflichter.

Jan Steen ist offenbar aus einer guten alten Familie von Leyden. Die Brau-

gerechtigkeit war noch im Ausgang des Mittelalters, in manchen Städten ſelbſt noch im ſechzehnten Jahrhundert eine Berechtigung beſtimmter Häuſer, urſprünglich der ſtädtiſchen Patrizier. Steen's Vater iſt Beſitzer verſchiedener Häuſer in Leyden, ebenſo wie ſein Bruder und andere Verwandte. Jan Steen ſelbſt beſitzt ein Haus mit Braugerechtigkeit in Delft, er übernimmt ſpäter das anſehnliche Haus ſeines Vaters in Leyden, ſeine häusliche Einrichtung, in die er uns oftmals hineinblicken läßt, iſt ſolide und ſelbſt wohlhabend, und doch kommt er in ſolche Geldklemmen, daß er Geld zu wucheriſchem Zins aufnehmen muß, daß er für eine Schuld von 10 fl. ſeine Bilder meiſtbietend verſteigern läßt, daß er für wenige Gulden Aufträge für Bildniſſe übernimmt. Sorgloſigkeit, gänzliche Ungebundenheit ſind Eigenſchaften, die wir ihm nicht abwaſchen können. Warum auch? Tritt uns der Meiſter in ſeinen Bildern, namentlich in den zahlloſen Gemälden, in denen er uns in ſein eignes Leben und Treiben einführt, etwa anders entgegen? Leichtlebig und ſorglos, ausgelaſſen im Genuſſe, aber voll Humor und ſcharfem Witz, mit der feinen Spürnaſe für die Schwächen der Menſchen wie des Einzelnen, welche ſeine nicht minder fertige Hand friſch und treu auf die Leinwand bannt, nicht um moraliſche Illuſtrationen zu liefern, ſondern um auf maleriſchem Wege die Komik der Situation der Charaktere zur Geltung zu bringen und dadurch den Beſchauer in dieſelbe heitere Stimmung zu verſetzen, in der er ſeine Beobachtungen, ſeine Studien machte.

Wo er ſo Geſehenes, ſelbſt Erlebtes mit Herzensluſt ſchildert, ſchafft er Meiſterwerke, einzig in ihrer Art. Dahin gehört in erſter Linie das „Nikolausfeſt" in der Caſſeler Galerie, welches die beſonders glückliche Radirung Unger's in aller Feinheit der Charakteriſtik, der Beleuchtung und Färbung wiedergiebt. Steen hat Freunde aus dem guten Bürgerſtande zu ſich geladen, um bei ihm das Feſt zu feiern. Das jüngſte Kind iſt König geworden und thut gerade unter Beihilfe den Königstrunk aus einem großen Römer. Die Dienerſchaft, toll ausſtaffirt, feiert die Ernennung des jungen Königs mit der abſcheulichſten Katzenmuſik, und ein älterer Knabe des Malers, der die Vorliebe ſeines Vaters zur Muſik geerbt hat, ſtreicht luſtig die Fiedel dazu. Einigen Gäſten geht es anſcheinend zu toll her, wie ihre ſauren oder verzweifelten Blicke beweiſen. Aber die Gattin des Meiſters, Margarethe van Goyen, die wenig an Nerven leidet, und bei der auch der Wein ſchon etwas zu wirken beginnt, ſchaut dem Vorgange mit um ſo innigerer Heiterkeit, mit der ungebundenſter Nonchalance zu. Ich kenne kein anderes Gemälde, in dem Steen das Bild ſeiner Gattin in ihrer ſtattlichen, faſt üppigen und lebensfriſchen Figur, mit dem heiteren, gutmüthigen Sinn, der leichtlebigen Ader ſo treu und ſo köſtlich charakteriſirt hätte. Ein Jahr, nachdem er dies Bild malte (1668), war ſie bereits verſchieden.

Ebenſo groß wie Steen in ſolchen Bildern iſt, ebenſo unbedeutend, ebenſo ſchwach kann er auch ſein, wenn er auf unerwünſchte Beſtellung oder um des lieben Brodes willen malt. Kein anderer Künſtler von ſeinem Genie hat je ſo ſchwache, ſelbſt unmaleriſche Producte geliefert, wie ſie von Jan Steen exiſtiren: ein Grund mit, weshalb der Meiſter, deſſen maleriſche Qualitäten überhaupt nur ſelten ſich auf voller Höhe zeigen, im jetzigen Kunſthandel einen ganz unverhältnißmäßig niedrigen Preis hat. In Paris ſind in den letzten Jahren eine Reihe von Steen'ſchen Bildern für 300, 200, ſelbſt für 100 Thlr. verſteigert worden.

Namentlich finden wir unter ſeinen Bildern religiöſen und hiſtoriſchen Inhalts, die wohl ſämmtlich nur auf Beſtellung gemalt wurden, viele von großer Mittelmäßigkeit.

Digitized by Google

Digitized by Google

Das ebenfalls von Unger trefflich radirte Bild der Göttinger Galerie, „Antonius und Kleopatra", nur ein Jahr vor dem „Bohnenfest" entstanden, gehört zu den besseren derartigen Bildern. Freilich wirkt es, wie alle diese Vorwürfe von des Meisters Hand, ohne Zweifel sehr gegen seine Absicht, außerordentlich komisch durch den Bombast, mit welchem seine ächt holländischen Gestalten als Antonius u. s. w. ausstaffirt sind. Aber die Kleopatra ist wenigstens in ihrer Haltung, im Kostüm, im Ausdruck ein vorzüglich charakterisirtes junges holländisches Dämchen.*)

Nehmen wir hier Abschied von Jan Steen mit dem Gelübde, die Gemälde des Meisters ebenso naiv anzuschauen, wie es alle alten Gemälde verlangen. Gehen wir mit der modernen Deutelungssucht, gehen wir mit unserer heutigen moralisirenden, oft sentimentalen Anschauung an sie heran, so verderben wir uns den Genuß des Kunstwerks und das Bild des Künstlers. Die Anschauungen der Zeit waren gesund, aber auch derb, der Verkehr der verschiedenen Stände noch weit weniger förmlich und weit häufiger, schon weil die Bildung noch nicht so wesentlich verschieden war. Der Künstler stand noch mitten im Leben seines Volkes, schuf weit naiver und weit frischer, als es unsere Zeit vermag.

*) Westrheene, S. 124 zu No. 109, citirt eine Stelle aus Fiorillo, wonach dieser das Bild als im vorigen Jahrhundert im Privatbesitz in Hannover befindlich aufführt.

W. Bode.

Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

VI.

Colmar, Kaisersberg.

Colmar's ältere Stadttheile sind ansehnlich und malerisch, durch fließendes Wasser belebt, mit vielen interessanten Bürgerhäusern und einigen Kirchen von Bedeutung, deren wichtigste die St. Martinskirche ist. Bald nach der Zeit, in welcher Colmar von Kaiser Friedrich II. zur freien Reichsstadt erhoben worden war (1226), begann der Bau, den man wohl mit Recht mit der Erhebung der Pfarrkirche St. Martin ur Collegiatkirche im Jahre 1234 durch Papst Gregor IX. in Zusammenhang setzt.[1]) Damals ließ man offenbar einen älteren Chor bestehen und lehnte westlich einen Neubau an denselben an. Das Früheste unter dem jetzt Vorhandenen ist das Querhaus, mag es auch in der Folge von großen gothischen Fenstern durchbrochen und mit Netzgewölben bedeckt worden sein; die Vierungspfeiler sind noch spätromanisch gegliedert, und an der südlichen Querfront öffnet sich ein Portal, welches eine höchst eigenthümliche Mischung von romanischen und gothischen Motiven zeigt. (Vergl. die Abbildung.) Die Gliederung der Wandungen durch drei Säulenpaare mit breiten tellerartigen Basen und conventionellem Blattwerk der Kapitäle entspricht dem rheinischen Uebergangsstil, aber schon der Mittelpfosten des Portals nähert sich der Gothik; an ihm wie an den Hohlkehlen der spitzbogigen Ueberwölbung tritt lebendiges naturalistisches Blattwerk, Weinlaub u. dgl. auf, und die Bögen sind birnförmig profilirt. Ferner ist innerhalb des hohen spitzbogigen Tympanon noch ein halbkreisförmiges Bogenfeld, das seine besonderen Bildwerke enthält, abgegrenzt. Es scheint, daß hier eine Anlage nach überlieferter deutscher Art durch einen neuen Plan im Geiste französischer Gothik gekreuzt wurde. Aber das muß noch während des Portalbaues selbst geschehen sein; zwischen den Sculpturen im Halbkreis-Tympanon und den übrigen Bildwerken besteht wenigstens, soweit wir zu urtheilen vermögen, kein Unterschied des Stils. Jenes enthält die Gestalt des heiligen Nicolaus, Bischofs von Myra, der zwischen einem schlanken gothischen Säulenpaare steht. Seine Rechte legt drei Kugeln in die Hand eines der drei Mädchen, die er durch sein Almosen von der Schmach errettete; ihr Vater kauert in der Ecke. Auf der entgegengesetzten Seite drängen sich drei Bettlergestalten mit Säcken und Stäben flehend an ihn heran. Die Gestalten sind gedrungen und kurz, etwas herb in der Gesichtsbildung, aber wohl verstanden, gut bewegt, voll dramatischen Gefühls und mit edlen Faltenwurf-Motiven. Das obere Feld enthält eine Darstellung des jüngsten Gerichtes: Christus zwischen zwei Engeln mit Marterwerkzeugen und zwei mit Posaunen; links (vom Beschauer) eilen verschiedene Gestalten herbei,

1) Für die Geschichte des Bauwerks vgl. L. Schneegans, Statuette de maitre Humbert, architecte de St. Martin de Colmar. Revue d'Alsace, 1852, p. 270. — Charles Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge. Colmar et Paris, 1872, pag. 117, 386.

Digitized by Google

rechts erwachen die Todten in den Gräbern. Unten zwischen den Säulen sind zahlreiche fratzenhafte und phantastische Gesichter, offenbar Verkörperungen dämonischer Mächte, angebracht. Oben enthält der äußerste Bogen der Portalüberwölbung kleine sitzende Gestalten zwischen gothischen Consolen und Baldachinen, gekrönte Figuren mit Musikinstrumenten, heilige Bischöfe, Propheten, unter diesen aber auch, als den vierten von unten auf der linken Seite, den Baumeister der Kirche.[1]) Er ist in ein schlichtes, langes Gewand gekleidet, trägt die Unterarme entblößt, das Gesicht bartlos, das Haar lang, eine Steinplatte und ein Winkelmaß ruhen auf seinen Knieen. Das Gesicht, nicht ohne Strenge in Bildung und Ausdruck, ist von größter Lebenswahrheit und hat sogar durch die freie Stirn und durch den leisen Anflug freundlichen Lächelns, welches um die Lippen spielt, etwas Anziehendes. Daneben ist der Name eingemeißelt: MAISTRES HVMBRET. Das ist offenbar eine französische Sprachform, das s am Nominativ des Singulars ist dem Altfranzösischen eigen. Zwar würde der Name selbst auf französisch eigentlich Humbert heißen, doch durch die häufige Umstellung des r läßt sich auch die Schreibart Humbret erklären, obwohl sie dem Deutschen (Humbrecht, Humbreht) näher steht.[2]) Wir haben hier also einen französischen Baumeister vor uns.

Das ist nicht überraschend zu einer Zeit, in welcher die gesammte architektonische Entwickelung einen so maßgebenden Einfluß von Frankreich aus erfuhr. Hier war die Gothik erfunden und ausgebildet worden, von hier aus wurde sie in andere Länder hinübergeführt. Hohe Geistliche, unter deren Einfluß Gebäude der neuen Richtung in Deutschland entstanden, hatten in Paris studirt, so Bischof Albrecht II. von Magdeburg, unter welchem der Neubau des dortigen Domes begann, so Abt Ulrich II. von Salem, der den Grundstein der prächtigen Klosterkirche legte. Deutsche Baumeister holten sich während dieser wanderlustigen Zeit ihre Ausbildung in den großen französischen Bauhütten. Für die Schöpfer von St. Georg zu Limburg, von der Liebfrauenkirche zu Trier wird dies durch die Werke selbst bewiesen, für den Erbauer der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal außerdem durch die Aussage der fast gleichzeitigen Chronik: ein erfahrener Steinmetz, der damals eben erst aus der Stadt Paris in Frankreich gekommen, habe die Kirche in französischer Arbeit errichtet. Zur Vorbereitung und Aufnahme des neuen Stils trug der französische Mönchsorden der Cisterzienser in hohem Maße bei, und Villars de Honnecourt, dessen merkwürdiges Skizzenbuch uns erhalten ist, war nich der einzige französische Baumeister, der nach fremden Ländern reiste; Wilhelm von Sens brachte die Gothik nach England, Mathias von Arras wurde noch unter Carl IV. nach Prag gerufen, Meister Humbrecht kam aus Frankreich nach Colmar.

Freilich ist unter diesen Umständen nicht wahrscheinlich, daß er es war, der den Neubau überhaupt begann, vielmehr scheint er erst einen einheimischen Künstler abgelöst zu haben, der mit dem Querhause den Anfang gemacht hatte; er vollendete nunmehr das Südportal desselben in veränderter Form, entwarf und begann zugleich das Langhaus. Dieses nämlich ist rein gothisch und zwar französisch-gothisch. In fünf Jochen, denen noch eine Vorhalle vorhergeht, hat es kantonirte Rundpfeiler mit vier Diensten, von denen einer ungebrochen bis zum Gewölbe emporsteigt. Die Fenster sind nicht gleichartig, sondern theils zweitheilig, theils drei- und viertheilig, und dem deutschen Brauche gab der Meister insofern nach, als er kein Triforium anwendete. Aber auch sonst herrscht

1) Größere Abbildung in der Revue d'Alsace a. a. O. — Gypsabguß im Museum zu Colmar.
2) So die Beweisführung von Gérard gegen Schneegans.

the triangular head-moulding is carried up and is also filled with foliage. Above the arch is a row of small arches, and above these a row of trefoil-headed openings, with a gable above the centre.

Fig. 71. Gothic Doorway, Lincoln Cathedral. (Restored.)

Fig. 71 is a doorway in Lincoln Cathedral, which is a good example of the Early English style. The arch is pointed, and the jambs are filled with shafts, which are carried up and support the arch-mouldings. The tympanum is filled with a trefoil-headed arcade, and above the arch is a row of small arches, and above these a row of trefoil-headed openings, with a gable above the centre.

Während dieser langen Bauzeit war aber der französische Architekt schon längst wieder durch deutsche Werkmeister abgelöst worden. So entstand im Anfang des 14. Jahrhunderts die Façade, in welcher nicht mehr das französische System, wie wir es in Straßburg finden, mit Rose und Stabwerk-Dekoration befolgt ist, sondern die einseitig verticale Tendenz der deutschen Gothik waltet. Schwere Strebepfeiler, durch den massigen Thurmbau hervorgerufen, theilen die Front scharf ab. Das Hauptportal, von zwei Blenden eingeschlossen, ist völlig außer Zusammenhang mit den kleinen Seiteneingängen unten in den Thürmen. Es enthält im Tympanon zwei Reihen Reliefs: die Anbetung der Könige und Christus zwischen Engeln thronend, wieder augenscheinlich als Andeutung des jüngsten Gerichtes; ein hoher Spitzgiebel mit elegantem Maßwerk und dem Standbild des St. Martin zu Pferd wächst empor, während hinter ihm ein hohes achttheiliges Fenster mit Pfostensäulen aufsteigt. Der Nordthurm ist nur bis zur Mittelschiffshöhe emporgeführt, der Südthurm aber, wie eine Abbildung in Sebastian Münster's Cosmographey zeigt, war in alter Zeit vollendet, verlor aber seine Spitze durch einen Brand im Jahre 1572. Jetzt existirt nur das erste freistehende, viereckige Geschoß, mit einem recht häßlichen Aufsatz geschlossen, der wohl den Wunsch einer Thurm-Herstellung erwecken könnte.

Endlich war auch der Plan erwacht, den alten Chor, den man bisher beibehalten, durch einen dem Gebäude mehr entsprechenden zu ersetzen. Schon 1315 erging ein Beschluß des Kapitels, für den Chorbau das dreijährige Einkommen aller frei werdenden Präbenden zu reserviren, und im Jahre 1350 erwarb das Kapitel von der Stadt die an dem alten Chor stehende Schule der St. Martins-Pfarrei, um Platz für den neuen Chor zu gewinnen. Dies bezeichnet offenbar den Anfang des Baues, und der Architekt war Wilhelm von Marburg, gestorben 1364, der auf seinem ehemals in Jung St. Peter zu Straßburg befindlichen Grabstein als Werkmeister von St. Martin zu Colmar genannt wird. Die Kreuzgewölbe des Chors, der in drei Seiten des Achtecks schließt, ruhen auf ausgekragten Diensten. Unter den schlanken, dreitheiligen Fenstern befanden sich ehemals Oeffnungen, die in einen Kranz von niedrigen Kapellen zwischen den Streben führten, jetzt aber vermauert und durch Rococo-Chorstühle verdeckt sind. Außen erscheinen diese Kapellen wie ein Umgang, aus welchen dann die sehr eleganten Strebepfeiler, mit Tabernakeln und Statuen gekrönt, emporwachsen.

Colmar besitzt noch eine bedeutendere frühgothische Kirche, die der Dominikaner, welche jetzt als Kornhalle dient, von schlanken Verhältnissen, bei korrekten, einfachen Formen, 1261 bis 1273 errichtet. Von nicht minderem Interesse sind aber zahlreiche Schöpfungen des Profanbaues.

Dem Schluß der gothischen Periode gehört das neuerdings als Gerichtsgebäude benutzte alte Zollhaus an. In dem höheren Untergeschoß öffnen sich, der Bestimmung entsprechend, zwei große Rundbogenthore, die aber gothisch profilirt sind, das niedrigere Obergeschoß zeigt Gruppen gerade geschlossener Fenster; eine spätgothische Maßwerk-Balustrade, welche an den Ecken erkerartig heraustritt, krönt den Bau. An der Hauptfront neben der Thüre steht die Inschrift: Anno domini M.CCCC.LXXX. iar wart dis hus gemacht.

Die anmuthigste Schöpfung im Renaissancestil ist Portal und Erker des jetzigen Polizei-Gebäudes neben der Martinskirche, bereits aus Lübke's Architekturgeschichte im Holzschnitt bekannt. Eine Nebenthür mit spätgothischer Umrahmung an dem sonst ganz

Fig. 1. — Tombeau de Jean Ier, duc de Bretagne († 1305), et de Beatrix d'Angleterre († 1275), sa femme, dans l'église abbatiale de Saint-Jean-des-Prés, à Montfort-sur-Meu (Ille-et-Vilaine). — Dessin de Jean-Baptiste Lallemand, 1787 (Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Collection de Gaignières, Ve 26, fol. 3).

Jean Ier, duc de Bretagne († 1305), et Beatrix d'Angleterre († 1275), sa femme, dans l'église abbatiale de Saint-Jean-des-Prés, à Montfort-sur-Meu (Ille-et-Vilaine). — Dessin de Jean-Baptiste Lallemand, 1787 (Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Collection de Gaignières, Ve 26, fol. 3).

das in der Ornamentik wildphantaſtiſche Haus Alte Glocknergaſſe 75. In der Vauban-Gaſſe endlich bleibt man gern vor einigen Portalen ſtehen, weniger ihrer bereits barocken Architektur zu liebe, als wegen der originellen Inſchriften. Am Eingang von Nr. 7 ſtehen die Worte: „EH VERACHT ALS GEMACHT 1626“, und das ganz kleine Haus Nr. 36 mit nur zwei Fenſtern Front zeigt unten am breiten Laden-Thor den Reim:

ICH BAU VIR MICH
SIH DV FIR DICH.

Unſer Miethskaſernen-Zeitalter kann den ſelbſtbewußten Bürgerſinn beneiden, der ſich hier trotzig-ſchalkhaft und in ſo ſchlagender Kürze äußert [1]).

Von Colmar aus laſſen ſich nicht nur einige der landſchaftlich ſchönſten Partien der Vogeſen, das Münſterthal, die Drei Aehren beſuchen, auch künſtleriſch intereſſante Orte liegen in der Nähe, unter denen Kaiſersberg die erſte Stelle einnimmt. Die Wege führen über Ammerſchwihr oder über Kientzheim, zwei ganz kleine Städtchen von 2–3000 Einwohnern, die aber noch mit ihren alten Stadtmauern umgürtet ſind. Kaiſersberg liegt höchſt maleriſch am Eingang des Urbisthales, an der Weiß, einem muntern kleinen Flüßchen. Ueber der Einfahrt in das Thal ragt eine Felspartie mit alter Kapelle empor; das Städtchen ſelbſt, das meiſtens noch ſeine wohlerhaltenen Befeſtigungen aufweiſt, wird von den Reſten einer alten Burg, namentlich von einem mächtigen Rundthurm, beherrſcht. An dieſe Feſte knüpft ſich der Name einer bedeutenden Perſönlichkeit, des Albin Woelfelin, Landvogtes vom Elſaß unter Kaiſer Friedrich II. Er war ein Vorkämpfer des Bürgerthums, das er zur Hauptſtütze der kaiſerlichen Macht heranbilden half: er gründete den Bund der zehn Städte, befeſtigte zahlreiche Ortſchaften und baute auch die Burg oberhalb Kaiſersbergs auf römiſchen Trümmern auf.

Im Städtchen ſelbſt bieten ſich auf Schritt und Tritt überraſchende maleriſche Anſichten dar, eine große Anzahl von Bürgerhäuſern aus der Renaiſſancezeit feſſelt den Blick, namentlich mehrere originelle Fachwerkhäuſer ſind darunter; ſelbſt ärmlichere Wohnungen ſchließen ſich zu ſchönen Gruppen zuſammen, der Fluß, die Brücken, die Brunnen, die Stadtmauern vervollſtändigen den originellen Geſammteindruck, und häufiger als ſonſt finden wir eine wohlerhaltene Patina auf den Gegenſtänden, einen Schimmer von alter Unberührtheit, der ihnen ächten Adel verleiht. Noch vor der Kirche erhebt ſich das Rathhaus, ein ſtattlicher Renaiſſance Bau in drei Stockwerken, mit einem Treppenthurm an der Ecke, zwei breiten Rundbogenthoren und einem Erker in der Mitte, deſſen untere Brüſtung zwei Wappen, von Löwen gehalten, die Jahrzahl 1604 und folgenden Spruch enthält:

„DEM HEYLIGEN REICH IST DISES HAVS.
ZVO LOB VND EHR GEMACHET AVS.
DARIN DIE WAHR GERECHTIKEIT.
GEHALTEN WIRT ZVO IEDER ZEIT.“

Schwache Anfänge der Renaiſſance zeigt bereits ein großes Haus mit zwei Giebeln von 1521. Ein kleines Haus mit barockem Giebel an der Schmalſeite weiſt die Jahrzahl 1616 und die Inſchrift auf: „IOHAN. VOLRHAT. DER. ZEIT. BAWMEISTER.“

1) Das „Privathaus in Colmar“, welches Lübke in ſeiner Deutſchen Renaiſſance unter Fig. 46 abgebildet hat, iſt in Wahrheit der von uns früher, S. 236, publicirte Gaſthof zur Krone in Enſisheim, nur daß die Säule unter dem Erker bei Lübke richtig mit einem ioniſchen Kapitäl verſehen iſt, während ſie auf unſerer Abbildung irrthümlich ein korinthiſches trägt.

Die Laden sind mit den Fensterläden, wie sie in Südtirol üblich, versehen. Die Fensterläden sind mit Ausschnitten versehen, die Laden selbst sind glatt.

Fig. 1. Ansicht der Fassade. — Fig. 2. Grundriss des Erdgeschosses.

Fig. 1. Vue de la façade. — Fig. 2. Plan du rez-de-chaussée.

sich und das Städtchen verunziert. Aber die genauere Besichtigung steigert das Interesse. Die sonst schmucklose Westseite enthält ein breites, schönes romanisches Portal zu drei Säulenpaaren, mit Eckblättern an den Sockeln, Laubwerk, Köpfen und Adlern an den Kapitälen. Die abgeschrägten Ecken zwischen den Säulen sind mit Halbkugeln besetzt. Der Thürsturz wird von zwei Kragsteinen in Gestalt von einem Kopf und emporgehobenen Armen getragen und im Tympanon befindet sich die freilich ziemlich roh gehaltene Darstellung der Krönung Maria's. Die ursprüngliche Anlage gehört etwa der Mitte des 12. Jahrhunderts an, hat aber einen sehr durchgreifenden Umbau in spätgothischer Zeit erlitten. Das Langhaus besteht aus drei großen Jochen, die Arcaden, schon so früh spitzbogig, haben in den zwei westlichen Jochen deren ganze Breite, ohne durch Nebenpfeiler getheilt zu sein. Die Hauptpfeiler sind quadratisch mit vier Halbsäulen-Vorlagen gebildet. Oberlichter in alter Form sind nicht mehr vorhanden, in den Kreuzgewölben geht der Spitzbogen durch. Das nördliche Seitenschiff ist etwa doppelt so breit wie das südliche, beide sind in spätgothischer Zeit umgebaut, mit großen Fenstern dieses Stils und mit Netzgewölben versehen worden. An das Langhaus lehnt sich zunächst der Unterbau des Thurmes als Fortsetzung an, nördlich und südlich mit den Nebenräumen durch rundbogige Durchgänge in Verbindung gesetzt. Der dreischiffige Anfang des Chors — mit spitzbogigen Arkaden — gehört noch der ursprünglichen Bauzeit an, an das Mittelschiff lehnt sich ein gothischer Chorschluß.

Das Innere enthält noch manche Kunstwerke, ein heiliges Grab von 1514 bezeichnet *xv xiiij*), in mittelmäßiger Arbeit und mit Oelfarbe überstrichen, einen kleineren Schnitzaltar, der zwar in Nebenfiguren und Einfassung neu ist, aber in der Mitte eine alte und sehr ausdrucksvolle Beweinung Christi, doch neu übermalt, enthält; endlich einen großen Hochaltar, dessen Gemälde sogar irrig auf den Namen Holbein getauft worden sind. Innen ist im Mittelschrein die Kreuzigung und auf den Flügeln das Leiden Christi in zwölf Scenen in Schnitzwerk dargestellt. Die Predella enthält Christus mit den Aposteln. Die Arbeit zeichnet sich überall durch Leben und Tüchtigkeit bei guter Bemalung aus und entspricht in ihrem Charakter dem Schluß des 15. Jahrhunderts, während die Malereien auf den Außenseiten der Flügel und dem äußeren Flügelpaar ohne sonderliche Bedeutung sind und erst dem Schluß des 16. Jahrhunderts angehören.

Nördlich von der Kirche liegt eine Todtenkapelle, S. Michael. In der Krypta wird der Eintretende durch die aufgespeicherten Todtenschädel und Gebeine erschreckt. In der oberen Kirche enthält das zweite der beiden Kreuzgewölbe Deckenbilder der vier Kirchenväter und der vier evangelistischen Zeichen, vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Außerdem werden hier ein paar ursprünglich in die Kirche gehörende Schnitzwerke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein kolossaler, etwa 14 Fuß hoher Christus am Kreuz, nebst den kleineren Gestalten von Maria und Johannes bewahrt.

Die Bauthätigkeit Wiens.

(Mit Illustrationen.)

V.

Unter den Nutzbauten ist ohne Zweifel das hervorragendste Werk, sowohl in technischer Beziehung, als hauptsächlich durch seine segensreichen Folgen, der eben vollendete Bau der Wasserleitung. Bisher wurde in dem die Stadt umgrenzenden Hügellande mittelst Saugkanälen und Brunnenstuben das Wasser gesammelt, durch Maschinen in die Reservoirs gehoben, um von hier aus in siebzehn verschiedenen Leitungen einzelne Theile der Stadt zu durchströmen. Die bedeutendste unter diesen war bis zum heutigen Tage die im Jahre 1836 begonnene Kaiser Ferdinandsleitung. Indessen genügte einerseits die Quantität längst nicht mehr, andererseits wurden vom sanitären Standpunkte aus höhere Ansprüche an die Qualität des Wassers gestellt, sodaß sich schon im Jahre 1860 der Gemeinderath mit dieser Frage beschäftigen mußte und ein Jahr später eine Konkurrenz zur Erlangung von Projekten für die Wasserversorgung ausschrieb. Eingehende Untersuchungen über die hiebei erreichten Resultate ließen die Erwerbung zweier Quellen im Gebiete des Schneeberges als nothwendig erscheinen, worauf die eine vom Kaiser, die andere vom Grafen Hoyos-Sprinzenstein der Gemeinde zum Geschenk gemacht wurde. Das Frühjahr 1870 sah — fast gleichzeitig mit der feierlichen Inangriffnahme der Donauregulirung — auch den Beginn dieses großartigen Unternehmens. Am 21. April vollzog der Kaiser den ersten Spatenstich am Rosenhügel an der Stelle, wo jetzt aus der Leitung der krystallene Strom in das erste Reservoir sich ergießt.

Beide Quellen vereinigen sich, nachdem die eine einen 10,000 Fuß langen, durch das Gebirge getriebenen Stollen passirt hat, bei Ternitz, und durchschneiden auf kolossalen Aquädukten oder in Einschnitten die Ausläufer der Alpen. Der größte Aquädukt ist derjenige, auf welchem die Leitung das Helenenthal bei Baden — mittelst 43 rundbogiger Oeffnungen von 35—50′ Spannweite — überschreitet, mit einer Gesammtlänge von 2210′, und einer Maximalhöhe von 80′. Ebenso lang, aber nicht so hoch ist der Aquädukt über das Thal von Liesing, eine in den Massen ungemein großartige, auch malerisch wirksame Erscheinung. Die Pfeiler und Bogen sind in Backsteinen durchgeführt, nur der Sockel besteht aus Quadermauerwerk. Die ganze Länge der Leitung beträgt über 13 deutsche Meilen; der Kanal hat im Lichten eine durchschnittliche Höhe von 6′, eine Breite von 3′, und mündet, wie erwähnt, zwei Stunden vor der Stadt, auf dem Rosenhügel in ein Reservoir, aus welchem zwei größere, näher und tiefer gelegen, auf der Schmelz und dem Laaerberge gespeist werden. Jedes umfaßt beiläufig 350,000 Kubikfuß Wasser. Von hier aus strömen die Wassermassen durch die auf 10 Atmosphären geprüften gußeisernen Röhren in die Stadt, um dort nicht nur dem Haushalte und der Wohlfahrt der Bewohner zu dienen, sondern auch öffentliche Plätze und Monumente mit ihren mächtigen Strahlen zu beleben, als ein Element, dessen bedeutsamere architektonische Verwerthung in Wien bis jetzt noch nicht vorkommen konnte. Wir haben bei der Besprechung unserer Parkanlagen auf die künstlerische Seite, welche diesem Riesenunternehmen abgewonnen wird, noch einzugehen.

Unter den Hochbauten seien zuerst diejenigen erwähnt, welche mit dem bedeutend gesteigerten Personenverkehr der letzten Jahre im engsten Zusammenhang stehen, und deren Bestimmung eine künstlerische Durchbildung nebensächlich erscheinen läßt. Die Bahnhöfe Wiens sind mit

Ausschluß von zweien, dem West- und dem Nordbahnhof, welche übrigens dem Verkehre kaum mehr genügen, Werke allerneusten Datums. Der alte Südbahnhof ist ebenfalls in dem Innern seines bedeutend größern Nachfolgers verschwunden. Bei sämmtlichen ist der architektonische Kunstwerth nicht gerade bedeutend; die Motive für die Durchbildung des Hauptraums, der Einsteighallen, sind überall sehr einfach und entbehren jeder großartigen Gliederung und Rhythmik; (man vergl. mit diesen z. B. den Bahnhof in Zürich, dem ein Entwurf von Semper zu Grunde liegt). Auch die äußere Erscheinung läßt viel zu wünschen übrig; bei dem einen soll Kolossalität, bei dem andern Ueberfeinerung der Formen den Mangel an imposanter Entwicklung, selbst ihre verfehlte Verwendung verbergen. Dagegen ist der Nordbahnhof noch immer hervorragend durch sein schönes Vestibül und den prächtigen Stiegenaufgang, was übrigens in neuster Zeit auch vom Südbahnhof und zwar in bedeutend erhöhtem Maaße gilt. Hübsch, in seiner anspruchslosen Erscheinung, ist das Vestibüle des Franz-Josephsbahnhofs, geradezu originell und nicht ohne Reiz der äußere Abschluß der Halle desselben, während sich die Verbindung antikisirender, zumeist sehr unzart behandelter Detailformen mit modernsten Eisenkonstruktionen an den Façaden des Nordwest- und des Staatsbahnhofs als höchst verhängnißvoll für die architektonische Wirkung erweist.

In Wien gab es bis vor Kurzem kein Hotel, das nur entfernt den Vergleich mit denjenigen an besuchten Touristenorten ausgehalten hätte. Dunkel, winklig, unbequem eingerichtet, waren sie nur das Resultat endloser Adaptirungen. Das Grand-Hotel, von Tietz erbaut, machte den ersten bedeutenden Schritt vorwärts. Im letzten Jahre aber ließen mehrere Aktiengesellschaften, angeregt durch die zu erhoffende große Erndte zur Zeit der Ausstellung eine Reihe von Hotels entstehen, die, als Resultate von Studienreisen der betreffenden Architekten in die Schweiz und an den Rhein, den weitestgehenden Anforderungen verwöhnter Reisender entsprechen können. Ihre Grundform ist nahezu übereinstimmend. Durch eine von Säulen getragene Einfahrt gelangt der Fremde in den glasbedeckten Hof, an dessen Rückseite meist der Speisesaal liegt. Im Parterre befinden sich noch andere Gesellschafts- und Unterhaltungsräume, in den Stockwerken die Appartements für die Fremden und die Bäder, zu welchen man mittelst Stiegen und Personenaufzügen gelangt. Wir nennen u. A. das Hotel Metropole, von der Wiener Baugesellschaft (Arch. Tischler) erbaut, mit sehr hübsch verwertheter Niveaudifferenz im Hofe; das Hotel Imperial, aus dem frühern Palais Würtemberg von derselben Gesellschaft umgebaut; zum Theile noch mit dessen, erst jetzt zur Vollendung gelangter reicher Ausstattung; das Hotel Austria am Börsenring, von Stadtbaumeister Fränkel, und vor Allen die beiden aus dem früher Tietz'schen Atelier (Claus und Groß) hervorgegangenen pompösen Gasthöfe, Hotel Britannia, das vorzüglich eingerichtet, an einem der schönsten Plätze des zukünftigen Wiens, am Schillerplatz liegt, und Hotel Donau, das, erst zur Hälfte ausgebaut, auf einen eventuellen Umbau in ein Zinshaus berechnet ist. Früher schon wurde den Restaurationslokalitäten größere Aufmerksamkeit zugewendet. Zu den architektonisch interessantesten dieser für den Gast allerdings sehr unangenehmen Stätten der Massenfütterung gehört noch immer eine der ältern, Bischoff's Bierhalle am Schottenthor, die, als vertiefter Hof eines großen Zinshauses auf der Sohle des einstigen Stadtgrabens liegend, mit durchbrochener giebelförmiger Decke eine sehr bedeutende räumliche Ausdehnung und hübsche Dekorirung besitzt.

In der nächsten Nähe befindet sich auch das prunkvoll eingerichtete Café Hembsch, dessen schöne innere Ausstattung, Plafonds, Ameublement, Büffet, Billard, Leuchter und Geräthe von Hansen entworfen sind.

Auch die Bäder erfuhren in jüngster Zeit eine entsprechendere Würdigung. Zu den früher existirenden, den großen Anlagen des Dianabades und des von Van der Nüll und Sikkardsburg schon im Jahre 1845 erbauten Sophienbades, deren kolossale Bassins im Winter mit glänzendem Parquet bedeckt, den heitern Faschingsfreuden gewidmet werden, und zu den vielen andern kleinern gesellt sich das im pompejanischen Style reizend dekorirte Margarethen-Bad. Von ungleich höherem Werth aber ist das zwar in kleinem Maaßstab, aber durch und durch architektonisch entwickelte römische Bad von Claus und Groß am Praterstern, der erste hervorragende Bau dieser Art in Wien. Auf höchst ungünstig geformtem und beschränktem Terrain

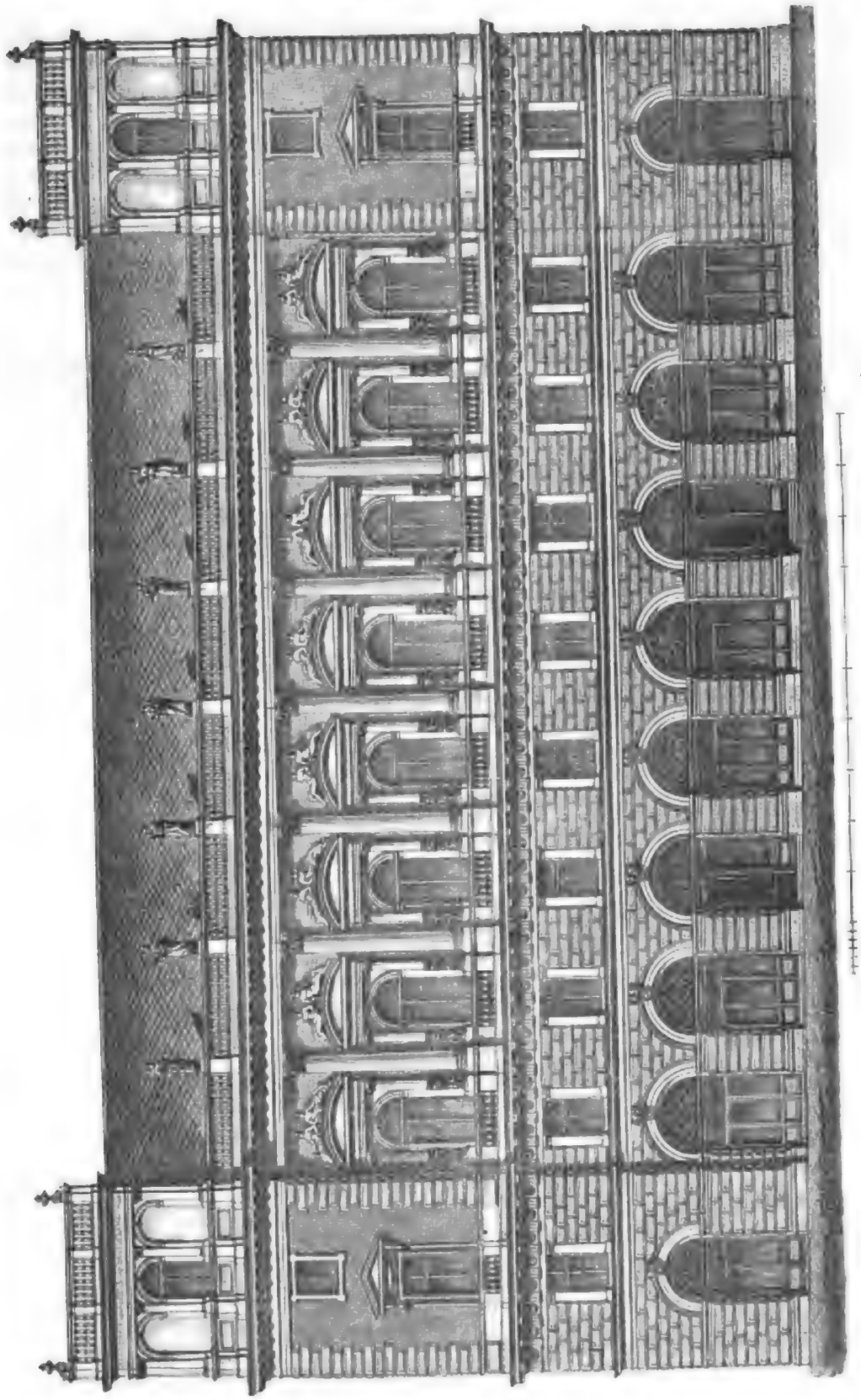
hat der talentvolle Architekt in Verbindung mit einem Arzt es verstanden, eine der schönsten Aufgaben, die in unserer Zeit schon häufiger, aber immer noch viel zu selten dem Architekten vorgelegt werden, in zweckmäßiger und schöner Weise zu lösen. Den Hauptraum bilden die von Arkaden auf gelben Marmorsäulen mit Carrarakapitälen umgebenen und durchschnittenen Hallen mit den kalten und den lauen Bassins und den Duschen. Zur höchsten Steigerung gelangt die Ausstattung im warmen Bade, einem Kuppelraum, dessen Wandgurten und Rippen von rothen und schwarzen Marmorsäulen mit vergoldeten Kapitälen getragen werden und der durch eine aufgesetzte Laterne ein farbiges hohes Seitenlicht empfängt. Reiche Stuck- und Goldornamente verzieren Friese und Gewölbe. Etwas kleiner, aber nicht weniger prunkvoll gestalten sich die Frauenbäder, in welchen ebenfalls der Raum mit den beiden Bassins durch schöne Architektur hervorragend ist. Außerdem finden sich noch Luft- und Dampfbäder, Frisir- und Abtrocknungssalons, Café's und Restaurationslokalitäten. Die Formen sind durchweg gräzisirend, wie wir sie an den Tietz-Claus'schen Bauten bereits kennen gelernt haben, zuweilen, für den kleinen Maaßstab des Ganzen etwas zu schwer; die Dekoration ist im Hinblick auf den Zweck und die Schwierigkeit der Erhaltung fast zu weit getrieben.

Es müßte auffallend genannt werden, wenn nicht auch der allgemeine Aufschwung eine Vermehrung derjenigen Gebäude zur Folge gehabt hätte, welche den ernsten und den heitern Musen gewidmet sind. Indessen ist neben verschiedenen kleinern Unternehmungen dieser Art, wie des aus dem alten Musikſaale umgebauten Strampfertheaters, nur des Stadttheaters und der komischen Oper zu gedenken. Die vorzüglichen Leistungen des Burgtheaters in der Zeit, wo Heinrich Laube dasselbe leitete, waren noch zu gut in Aller Erinnerung, um diesen Dramaturgen nach seiner Rückkehr nach Wien nicht sofort in den Stand zu setzen, ein neues Theater gründen und bauen zu können. In kürzester Zeit wurde dasselbe nach Plänen F. Fellner's ausgeführt und zwar ebenfalls auf sehr ungünstig geformtem Baugrund. Nur auf drei Seiten freistehend, mußten außerdem möglichst viel vermiethbare Räume übrig bleiben; Vestibüles und Stiegen durften das nothwendigste Maaß nicht überschreiten. Die Façade mit einer Durchfahrt unterm Eckpavillon hat einzelne schöne Motive, die aber in ihrer Vereinigung nicht günstig wirken. Dagegen gehört das Innere, der Zuschauerraum, zu dem Trefflichsten, was in dieser Art gemacht wurde. Dazu trägt nicht bloß der schöne und zweckmäßige Aufbau der Logen und des Amphitheaters, die gute Detorirung des Plafonds und des Proscenium's, sondern auch eine außerordentlich glückliche Vergoldung bei, welche auf leicht gefärbtem Grunde angebracht ist. Das Theater umfaßt 1500 Zuschauer und besitzt ein gutes System der Ventilation und Heizung. Die höchst unglücklichen Figuren im Pavillon, Goethe, Shakespeare und Schiller und die Giebelgruppe sind von Meixner.

Die komische Oper ist gegenwärtig noch im Bau begriffen, wird am Schottenring nach dem Entwurfe E. v. Förster's ausgeführt und umfaßt 1760 Zuschauer.

Auch das Burgtheater, diese alte klassische Stätte, sieht dem Ende seiner Tage entgegen Trotz alljährlicher Adaptirungen wird der äußerst beschränkte Bühnenraum nicht größer, der Zuschauersaal und dessen Zugänge nicht günstiger. Indessen hat Professor Semper in den letzten Wochen seine Skizze für das neue Hofschauspielhaus zur Vollendung gebracht und dem Kaiser vorgelegt; wir dürfen uns nicht gestatten, der allerhöchsten Entscheidung vorgreifend, das Projekt zu besprechen; es repräsentirt das Produkt langjähriger eingehender Studien jenes Meisters in diesem Gebiete.

Unter den Gebäuden, welche von Corporationen als ständige Versammlungs- und Administrationslokale errichtet worden sind, und bei denen das rein Zweckliche auch einer höhern künstlerischen Durchbildung unterzogen wurde, ist vor Allem das Haus für den Ingenieur- und Gewerbeverein und dann die noch im Bau begriffene Börse zu nennen. Das Erste, das Resultat einer auf Wiener Architekten beschränkten Konkurrenz, wurde von O. Thienemann erbaut und letztes Jahr eröffnet. Dem Architekten boten sich schon im Programm erhebliche Unannehmlichkeiten, indem das Gebäude durch eine Trennungsmauer in zwei gleiche Hälften getheilt werden mußte, von denen die eine dem österr. Architekten- und Ingenieurverein, die andere dem n. ö. Gewerbevereine zukam. Beide sind im Grundriß nahezu symmetrisch, äußerlich in der Façade ganz einheitlich gestaltet. Dagegen ist der Hauptraum, das Versammlungslokal, in



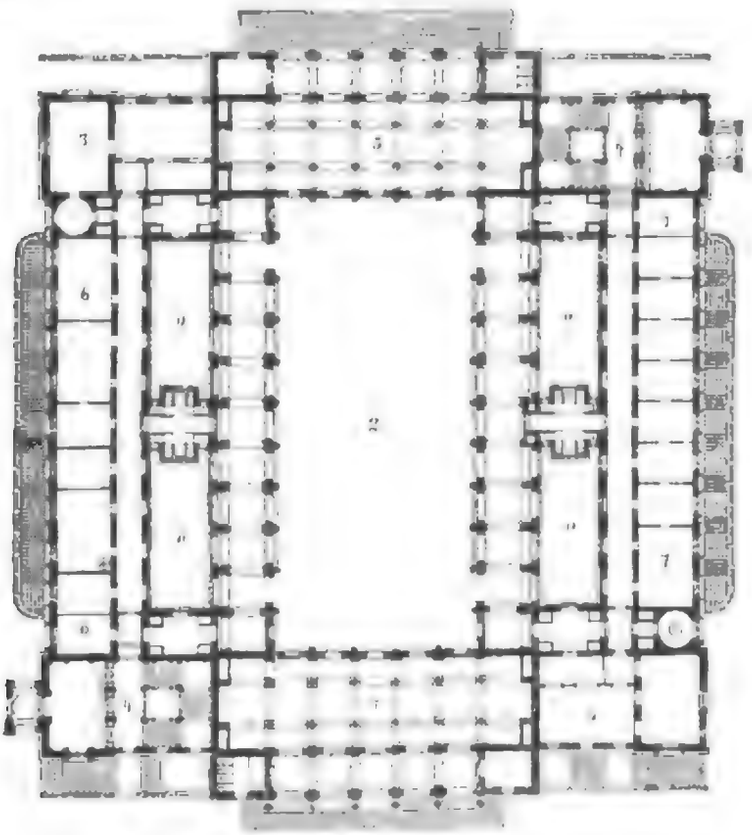
Haus des Ingenieur- und Gewerbevereins.

beiden Theilen den auseinandergehenden Anforderungen entsprechend, verschieden ausgestattet. Im Gewerbevereinssaal stehen auf hoher, holzvertäfelter Brüstung in weiten Zwischenräumen nicht viel

Digitized by Google

höhere Pilaſter, welche das Gebälk und die Kappengewölbe des Plafonds tragen. Die Felder wie die Pilaſter beſtehen aus gelb und grau gemiſchtem Stuckmarmor. Entſchieden ſchöner iſt der anſtoßende Saal des Architektenvereins dekorirt, für welchen eine rings umlaufende Galerie verlangt war. Er iſt mit hellfarbiger Holzverkleidung und trefflich eingetheiltem Holzplafond verſehen. Zwiſchen der, in ſpäten, nicht immer ſchönen Renaiſſanceformen gehaltenen, zum Theil vergoldeten Holzarchitektur liegen dunkelgrüne Intercolumnien. Beide Säle können zuſammen gezogen, die Arkaden in der Scheidemauer geöffnet werden. Von der Façade theilen wir nebenſtehende Abbildung mit. Ein ungewöhnlich hoher, mit doriſchem Geſims abgeſchloſſener Unterbau, prächtig eingerahmte Bogenfenſter im Hauptgeſchoß und ſchöne Proportionen der korinthiſchen Säulenordnung zwiſchen den ſchmalern Eckriſaliten machen dieſen Bau zu einem der künſtleriſch hervorragendſten der Stadt.

Des Künſtlerhauſes, ſowie des Muſikvereinsgebäudes iſt in den früheren Jahrgängen Erwähnung gethan; der Kunſtverein aber, deſſen Ausſtellungen von den bedeutendſten Künſtlern des Auslandes beſchickt werden, hat noch immer ſein ſelbſt den beſcheidenſten Anforderungen nicht genügendes Lokal.



Börſe.

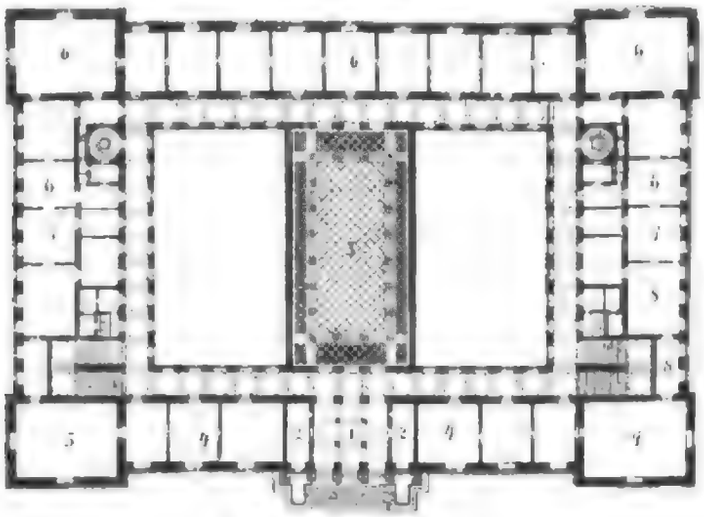
Im Jahre 1869 übertrug die Börſenkammer den Architekten Hauſen und Tietz den Bau einer neuen Börſe nach dem Entwurfe des Erſteren.

Nachdem Tietz bald darauf vom Schauplatz ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit abgetreten war, übernahm Hauſen die weitere Durcharbeitung und Ausführung, wobei ſein urſprüngliches Projekt manche tiefgreifende Aenderung erlitt. Das Gebäude, wie es gegenwärtig in der Ausführung begriffen iſt, wird nicht bloß eines der bedeutendſten dieſer Kategorie werden, ſondern eines der großartigſten Interieurs, welche die moderne Baukunſt überhaupt geſchaffen, enthalten. Die Querſchnittform des Saals iſt eine Baſilika mit einem Mittelſchiff von 85′ Breite und 185′ Länge (ſ. den Grundriß). Der Aufbau deſſelben beſteht aus zwei übereinander gebauten Arkaden von 17′ Axenweite und je 30′ Höhe, mit vorgeſtellten Dreiviertelſäulen; über dem oberen vertröpften Gebälk

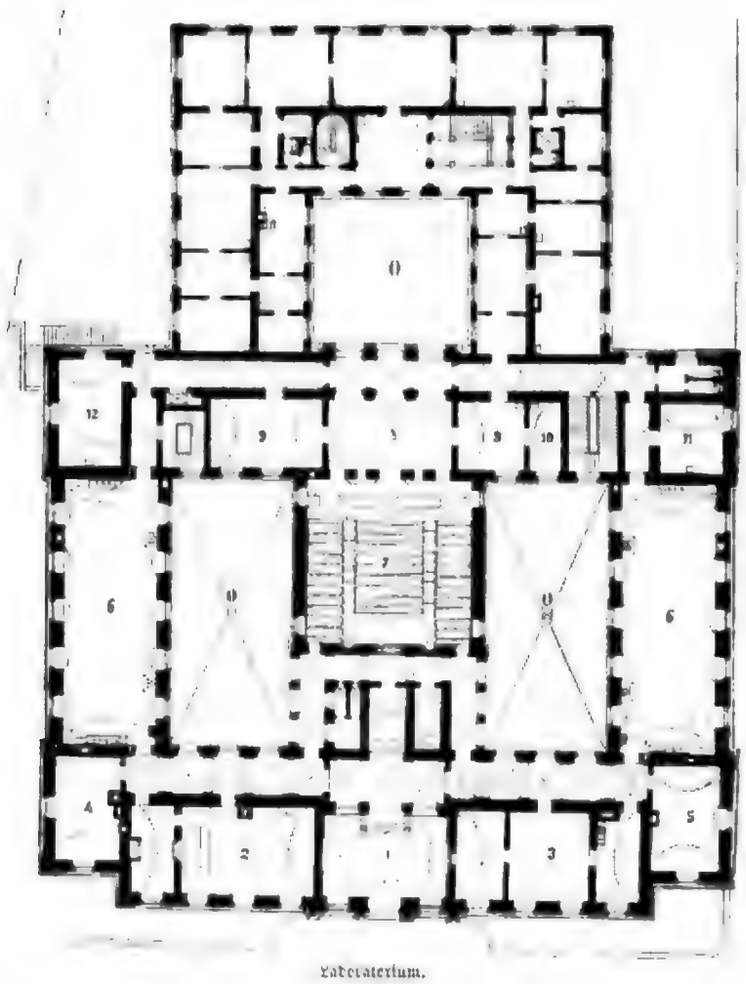
Le Comte de Gabalis. 71

Le Comte de Gabalis. 71

ermöglichen! Der Bau beider ist wirklich in Angriff genommen; es sind keine bloßen Projekte mehr, die Ausführung hat begonnen, die Verwirklichung der Wünsche und Hoffnungen, welche sich an die schönen Entwürfe knüpften, kann nur durch außerordentliche Ereignisse gestört werden.



Akademie der bildenden Künste.



Laboratorium.

Der Beschreibung des Gebäudes für die Kunstakademie, wie sie in unserm frühern Jahrgange gegeben wurde, haben wir nichts beizufügen, als daß es dem Meister Hansen doch

Fig. 1. Elevation of Part of the Façade of the Palazzo Farnese, Rome. Antonio da Sangallo the Younger, 1534–46.

Fig. 2. Elevation of Part of the Façade of the Palazzo Farnese, Rome. Michelangelo, 1546–50.

im Gebrauch, während für den Bau der Sternwarte erst ein geeigneter Platz fixirt wurde; beim Hauptgebäude aber ist mit den Erdaushebungen begonnen.

Die meteorologische Centralanstalt, ein vor der Stadt, mitten zwischen hübschen Landhäusern auf prächtiger Anhöhe situirtes Gebäude, wußte Ferstel in der reizvollen Zwanglosigkeit florentinischer Villen darzustellen. Dazu trägt nicht sowohl der nothwendige flachabgedeckte Thurm bei, sondern mehr der eigenthümliche Mangel eines Hauptgesimses, das durch die unmittelbar auf den Consolen im schmalen Friese aufliegenden, weit vorragenden Sparren ersetzt ist. Die Vielseitigkeit Ferstel's bewährt sich mit ganz entschiedenem Glück bei seinem chemischen Laboratorium. Hier lehnte er sich ganz an die Bauweise der Frührenaissance an und führte, zum ersten Male hier in Wien, nicht bloß die Wandflächen an den Façaden in Ziegelrohbau (mit gelben Verkleidungsziegeln), sondern auch die Pilaster und Archivolten der bramantesken Fenster in rothen Formziegeln und die Friese, Füllungen u. s. w. in herrlichen Terrakotten mit Reliefs, zum Theil farbig glasirt, durch. Zum ersten Mal deutete er die vorzügliche Verwendbarkeit unsers prächtigen Materials zur Herstellung von architektonischen Details und Ornamenten in entsprechender Weise aus. Uebrigens tritt das Aeußere nicht bloß durch diese technische Neuerung hervor, sondern durch vorzügliche Komposition und Verhältnisse; das Werk zählt unzweifelhaft zu Ferstel's besten Façaden. Im Innern nur Vorzügliches von ihm zu finden, sind wir schon gewöhnt und treffen es auch hier. In den Höfen wußte er die scheinbare Zufälligkeit der Erscheinung, das Vermeiden der starren Symmetrie in schöner Weise geltend zu machen, zugleich die Unregelmäßigkeit mildernd, das Malerische erhöhend durch prächtige Sgraffitodekoration, von denen wir einen Holzschnitt beifügen.

Und jetzt stehen wir auf dem Platze, auf welchem die Wiener Schule — gereift, gekräftigt durch eine kurze aber blühende Lehrzeit, ihre Meisterwerke ablegen, wo die schöne Reihe bedeutender Kunstschöpfungen in den großartigsten Monumenten sich gipfeln, wo die Wiener Baukunst ihre höchsten Triumphe feiern soll — auf dem Paradeplatz*. Hier wird das kommende Decennium den glanzvollen Abschluß der Wiener Stadterweiterung, einer zwanzigjährigen ungemein regen baukünstlerischen Thätigkeit feiern, hier werden spätere Zeiten mit Staunen und Bewunderung auf eine Epoche zurückblicken, welche diese Monumente und mit ihnen gleichzeitig noch so viel Bedeutendes geschaffen hat. Ein sehr großer Platz ist umgeben von vier Prachtgebäuden von ganz außerordentlichen Dimensionen, von vier Monumenten, in denen die hervorragendsten Architekten Wiens mit der weitreichendsten Entfaltung ihrer bevorzugten Baustyle auftreten: in der Mitte, im Hintergrunde die 480′ lange Façade des Rathhauses mit ihrer feinen Gothik und ihrem 430′ hohen Thurme, rechts die Universität in edelster Renaissance, links auf hohem Krepidoma der griechische Säulenbau des Parlamentshauses und gegenüber dem Rathhause, in der Axe desselben, auf der andern Seite der den Platz durchschneidenden Ringstraße, das neue Hofschauspielhaus, mit heraustretendem Segmentbogen und weitgestreckten Flügeln in kolossaler michelangelesker Architektur; Schmidt, Ferstel, Hansen und Semper wo gäbe es einen Platz, der solche Namen vereinigt?

Und fast anstoßend an diese Gruppe erheben sich auch schon vor der Burg — nach Plänen Hasenauer's und Semper's — die beiden Museen, welche die reichen Schätze der kaiserlichen Sammlungen, die jetzt weit zerstreut und nur zum Theil den Besuchern sichtbar sind, bergen und die später nach dem von den genannten Architekten entworfenen Projekte mit dem Um- und Ausbau der Burg in Verbindung gebracht, ebenfalls einen bedeutenden, von gleichartiger Architektur umgebenen Platz umschließen werden.

Das Alles sind Entwürfe, deren Schilderung sich der Feder entzieht, alle Worte reichen nicht aus, um sie zu beschreiben; wir müssen auf die jetzt im Prater ausgestellten Pläne und Modelle und auf die hier beigegebenen Holzschnitte verweisen und wollen nur wenige Erläuterungen und Daten beifügen.

Die Universität, deren Ausführung, wie gesagt, in Angriff genommen ist, hat reich gegliederte Umrisse von einer Gesammtlänge von 470′. Die bedeutende Niveaudifferenz des um-

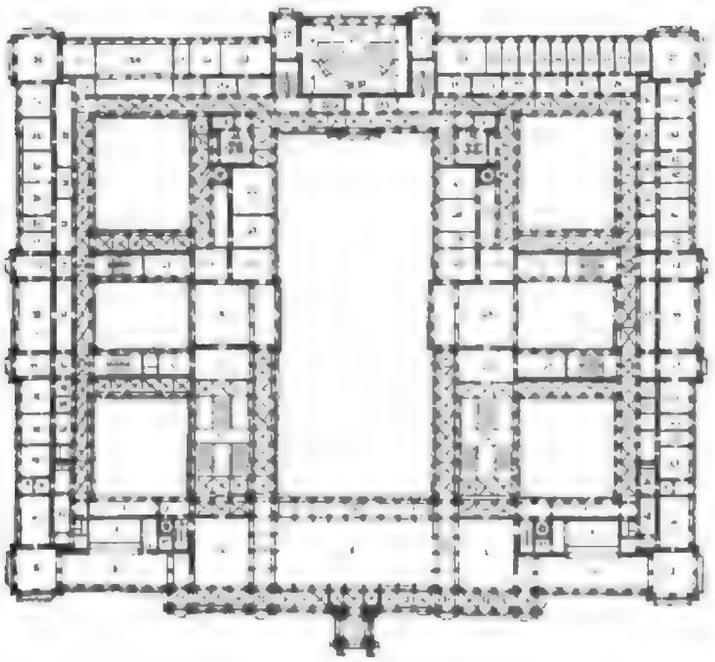
*) Siehe den Situationsplan im VI Jahrgange, 1871, Seite 14.

Digitized by Google

plans reveal that the atrium was the central feature of the dwelling, to which all the rooms were subordinated. Its roof was supported by columns, and in the middle was a square opening, the *impluvium*, into which the rain fell from the sloping roof. Below was a basin to receive the water.

The house of the Silver Wedding, Pompeii. (After Mau.) The Silver Wedding was the name given to the house by the discoverers of the remains, because the silver wedding of the owners was celebrated in it. The plan shows the usual arrangement of the rooms in a Roman house. The entrance is at the bottom of the plan. The vestibule leads to the atrium, which is surrounded by columns. Behind the atrium is the tablinum, and on each side of the tablinum are the alae. Behind the tablinum is the peristyle, which is also surrounded by columns. The rooms on the left of the peristyle are the dining-room and the kitchen. The rooms on the right are bedrooms.

Ueberlieferung und jedenfalls mit weit mehr innerem Recht entgegen kommt, als bei einem Bau, in dessen Räumen Homer und Virgil gelehrt werden. Es hat sich dabei aber wieder gezeigt, welche große Konzessionen die Gothik an die italienische Bauweise machen muß, um für einen Stockwerksbau geeignet zu werden, und es brauchte eben einen Meister wie Schmidt dazu, um ihr durch seine Bearbeitung diese Lebensfähigkeit zu geben. Das Rathhaus wird ein Triumph der modernen Gothik über alle Prinzipienreiterei und Sophistik sein. Der Bau hat begonnen, und die Fundamente sind bis zur Kellergleiche ausgeführt.



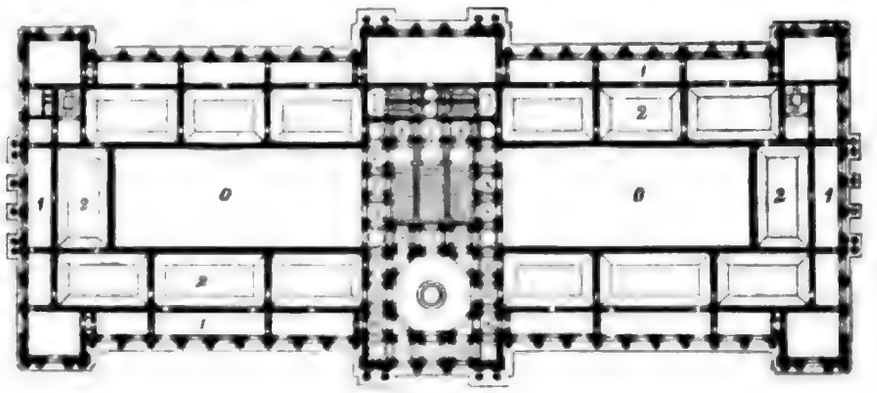
Rathhaus.

Der griechische Styl steht dem Parlamentshaus auch nicht näher. Wenn er auch der Ausgangspunkt des ewig Schönen und Erhabenen bleibt, so ist damit seine Berechtigung für das Repräsentationshaus eines monarchisch regierten Volkes noch nicht klar gestellt. Es sind aber doch in der ganzen Anlage so viel Motive der Renaissance oder, richtiger gesagt, eine römische Raumdisposition hineingekommen — und ohne solche läßt sich überhaupt ein moderner Bau gar nicht denken — daß die spekulativen Kunstphilosophen ohne Mühe aus den verschiedenwerthigen Partien und deren Säulen- und Pilasterordnungen das „vereinigte Coordinations- und Subordinationssystem des modernen Staatslebens" herausfinden können, um die wunderbare Wirkung dieses Bauwerkes auch innerlich zu begründen. Uebrigens sind zwei äußere Momente der Wahl dieses Baustyls günstig: hauptsächlich der Umstand, daß das Gebäude nur ein Geschoß hat, was von Hansen dadurch noch entschiedener hervorgehoben wurde, daß er den Unterbau auf griechische Weise durch einige stufenförmige Absätze vortreten ließ, auf welchem Stereobat die gewaltigen 40 füßigen Säulen des doppelreihigen Pronaos, die Pilasterordnungen der Saalbauten und endlich die kleinern Dreiviertelsäulen der untergeordneten Flügel stehen. Ein anderes Moment ist die aus der Natur des Programmes hervorgehende Ausschließung einer überragenden Dominante; nur der weitgespannte Giebel beherrscht und vereinigt die Massen, aber seine Ordnung ist nicht höher als diejenige der beiden Saalbauten, und das hätte sich die römische und die Renaissancearchitektur nicht gestattet. Abgesehen von dieser, nicht jedem modern entwickelten Geschmack zusagenden Eigenthümlichkeit wird das Gebäude durch seine fein durchgebildete Harmonie der Massen und Verhältnisse — wie sie eben nur Hansen herausbringt — als eine der edelsten Schöpfungen unserer Zeit erscheinen. Das Projekt hat die Stadien der verschiedenen Prüfungskommissionen durchgemacht, der günstige Entscheid derselben ist dem Reichsrath noch zu unterbreiten und dessen Genehmigung zu erlangen. Hoffen wir, daß nicht in elfter Stunde noch durch unerwartete Ereignisse, durch einen Umschlag in den Ansichten der maaßgebenden Kreise des herrlichen Entwurfes

Digitized by Google

Ausführung gefährdet werde. Unterdeß erhielt der Architekt den Auftrag zur detaillirten Ausarbeitung desselben und zur Errichtung der Bauhütte.

Zur Seite des Parlamentshauses in dem Zwickel, den zwei konvergirende Straßen bilden, ist jetzt auch der Platz für den neuen Justizpalast festgesetzt, und wie schon erwähnt, sind unfern davon bereits die beiden Museen in Angriff genommen und bis zur Sockelhöhe herausgewachsen. Beide Gebäude, welche einander die 534' lange, senkrecht zur Ringstraße stehende Façade zukehren, sind äußerlich gar nicht, im Innern auch nur so weit verschieden, als durch die in jedem derselben in anderer Weise erforderte Beleuchtung eine veränderte Raumdisposition veranlaßt wurde. Das eine enthält nämlich die naturgeschichtlichen, das andere die kunstgeschichtlichen Sammlungen, die Gemäldegalerien, Antiken, Vasen, Gemmen u. s. w.; beim letztern sind die großen Säle, da sie Oberlicht erhal-



K. k. Galerie.

ten, gegen die Höfe, beim erstern mit der seitlichen Beleuchtung an die Façaden verlegt. Diese Art von Gebäuden kann architektonisch, nachdem einmal, wie hier, durch Proben das relativ richtige Verhältniß der Größe des Oberlichtes zur Höhe und Ausdehnung des Saales festgesetzt ist, im Innern nur noch durch die Vestibül- und Treppenanlagen hervorragen und das geschieht in der That hier in unübertroffener Weise. Diesen Räumen liegen Dimensionen zu Grunde, wie Wien nicht mehr ihresgleichen hat. Aus einem achteckigen Kuppelraum von 52' Durchmesser — dessen mannigfache Durchblicke durch die seitlichen Bogen und durch die Decke in die Wölbungen und in die Kuppel des obern Vestibüles auf die großartigste malerische Wirkung berechnet sind — gelangt man auf eine dreiarmige Stiege, deren mittlerer Arm 22' Breite hat, und die rings umgeben ist von einer im ersten Stocke umlaufenden gewölbten Galerie von 19' Axenweite. Wir finden hier wieder Räume, wie sie nur die kühne Phantasie der spätern Renaissance sich ausmalte, aber auch in den kaltsinnigen Formen dieser Zeit uns vorgeführt. Das gilt namentlich von der Façade, für deren kolossale Architektur ebenfalls obige Axendimension eingehalten ist. Hier finden wir übrigens das gefährliche Wagstück einer noch nie dagewesenen Kombination älterer Motive, deren vortheilhafte Gesammtwirkung erst durch die Ausführung sichergestellt werden müßte. So viel läßt sich jedenfalls sagen, daß das Aeußere durch die starke Plastik seiner Architektur, sowie durch eine zu häufige Durchbrechung der Horizontalen eine mehr pompöse, prunkvolle, als wohlthuend ruhige Wirkung machen wird. Ungeheure Kuppeln, auf hohen Tambouren von kleinern Tabernakelbauten umgeben, stehen — die Zusammengehörigkeit beider Bauten andeutend — nicht in der Mitte derselben, sondern vorne an den Façaden über den Vestibüls.

Bekanntlich sollen diese Gebäude durch zwei, die Ringstraße überbrückende Triumphbogen mit der neu zu erbauenden Burg in Verbindung gesetzt werden. In großen Halbkreisen ziehen sich die neuen Flügelbauten um die beiden auf dem Burgplatz postirten Reitermonumente und schließen sich an einen vor der jetzigen Façade aufzuführenden Saalbau an. Auf der Seite gegen die Stadt lehnt sich der Entwurf mit vollem Rechte an denjenigen Fischer v. Erlach's an, der vor 150 Jahren in großartigster Spätrenaissance einen Theil der Ausführung begonnen hat. Indessen ist die ganze Anlage noch zu sehr ein bloßes phantasievolles Projekt, um hier eingehender besprochen werden zu können.

Bevor wir unsere relativ viel zu kurz gefaßte Beschreibung der gegenwärtigen baukünstlerischen Thätigkeit schließen, müssen wir der schon mehrmals angedeutetn Park- und Platz-

anlagen speziellere Erwähnung thun. Wie mitten in den Strömen harmonischer Tongebilde die ruhigen Momente, die schweigenden Pausen, so liegen auch hier, in der kolossalen vieltheiligen Symphonie unserer Kunstwerke, die einzelnen Sätze trennend und zu deren fernerem Genuß neu belebend, die in der Entstehung begriffenen Plätze und Gärten da.

Von künstlerisch monumentaler Durchbildung gewann die Stadt durch ihre Erweiterung — wenn wir von dem rein landschaftlich angelegten Stadtpark mit seinem, einer bessern Umgebung würdigen Kursalon, absehen — bis jetzt nur den Schwarzenbergplatz, welchen symmetrisch situirte und in ähnlichen Stylen gehaltene Paläste umschließen, und in dessen Mitte die Hähnel'sche Reiterstatue des Feldherrn steht. Dieser Platz, auf dessen Pflaster man allerdings nicht im Entferntesten an eine Place de la Concorde denken darf, erhält jetzt auf der andern Seite der Brücke — für welche auch noch vier Statuen von Kundtmann in Arbeit sind — eine neue brillante Zierde, indem unter der Regie des Stadtbauamtes vor den Rampen des Schwarzenberg'schen Schloßplatzes ein Hochstrahlbrunnen — als erstes künstlerisches Resultat der neuen Wasserleitung — mit 120′ weitem Bassin gebaut wird, dessen Strahl bei 12½″ Dicke eine Höhe von 100′ erreichen und der von acht mittlern und 300 kleinern, am Rande des Bassins angebrachten Fontainen umgeben wird — das erste großartige Beispiel dieser Art in Wien. Leider ist ein anderer Platz, derjenige vor dem Rathhause, der als Mittelpunkt der oben erwähnten Monumental-Bauten fungirt, bereits den Händen eines unbekehrbaren Naturfreundes zum Opfer gefallen. Trotz der Bestrebungen der betheiligten Architekten und der Presse gelang es nicht, demselben einen seiner Umgebung entsprechenden, strengern architektonischen Charakter zu wahren, er mußte ähnlich dem Stadtpark in viele krumme, unregelmäßig sich schlängelnde Wege und Boskets getheilt werden, die einem chinesischen Gartenkünstler alle Ehre gemacht hätten. Eine Stadt, die einen Schönbrunnerpark, ein Belvedere, einen Schwarzenberggarten besitzt, muß sich mitten in ihrem Herzen, mitten zwischen klassischen Bauwerken einen solchen englischen Miniaturpark gefallen lassen! Der Gemeinderath der Stadt ist bekanntlich dafür verantwortlich, und es zeigt sich bei dieser Gelegenheit — zum Schlusse unserer Lobpreisungen über unsere Zeit muß es gestanden werden, — wie wenig der architektonische, auf Großes gerichtete Sinn dem Wiener Volke eigen ist; ein Glück, daß seine Stimme eben nur in den wenigsten Fällen einen Ausschlag zu geben hat. Wir halten dieser Anlage eine andere vor Kurzem entstandene gegenüber, die hoffentlich der Stadt erhalten bleibt: diejenige vor dem Ausstellungspalast. Welche Größe, welcher Adel spricht sich nicht in diesen einfachen, regelmäßig gezogenen Linien aus, welche erhebende Stimmung bringen sie nicht beim vollen Spiel der Kaskaden hervor! Sie sind unter Hasenauer's Augen entstanden und uns darum eine Garantie, daß der von den Museen eingeschlossene Platz auch auf ähnliche einzig richtige Weise verziert werde, und bis zur Anlegung des Parks vor Hansen's Akademiebau, in dessen Mitte die Schilling'sche Schillerstatue aufgestellt wird, hat vielleicht die Ansicht von der Nothwendigkeit regelmäßiger Anlagen neben Monumentalwerken sich mehr Bahn gebrochen. Daß wir diesen Fleck in unserm farbenleuchtenden Gemälde nicht verbergen konnten!

Die Wiener Baukunst des siebenten und achten Dezenniums des 19. Jahrhunderts löst die ihr gestellten Aufgaben in innigstem Anlehnen an die schönsten Kunstepochen der vergangenen Zeiten; hervorragende Meister sind hinabgestiegen in die Vergangenheit, haben das Beste und Edelste heraufgeholt und ihren staunenden Mitarbeitern an den großen Werken der Neuzeit vorgeführt. Wiens Baukunst hat sich keinen neuen Styl erfunden; es gibt hier keinen Maximiliansbau, kein Palais de Justice, fast nichts von solchen theuern Schrullen einer abgeschmackten Originalitätsphantasterei; und doch darf jedes der Werke, wie es vor uns steht oder noch im Bau begriffen ist, Anspruch darauf erheben, als eine neue eigenartige Erscheinung zu gelten. Unsere Zeit schuf neue Aufgaben und neue Bedingungen, und die Wiener Baukunst entledigte sich ihrer, unterstützt von der prachtliebenden, lebensfrohen Bevölkerung, mit Anbietung ihrer reichen Kombinationsgabe und einer unerschöpflichen Phantasie, die geläutert und gestärkt ist durch die Bestrebungen tiefdenkender und feinfühlender Künstler, Kunsthistoriker und Stylisten; es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die schöne, reine Stimmung, welche jetzt die Wiener Baukunst durchströmt, durch die Erfolge ihrer Thätigkeit nur noch gehoben und gekräftigt werden wird.

H. A.

Die Stiftskirche von St. Gereon in Köln.

Unter den vielen bauprächtigen, wahrhaft monumentalen romaniſchen Kirchen der Stadt Köln giebt es keine, über deren Bauchronologie ſo weit auseinandergehende Kontroverſen beſtänden, wie die alte Stiftskirche zum h. Gereon. Ueber die Entſtehungszeit der römiſchen Rotunde, der Krypta, des Moſaikbodens, des Langchores, der beiden Oſtthürme, des Gewölbes, des Dekagons, der Taufkapelle und der Sakriſtei werden in den verſchiedenen über St. Gereon handelnden kunſthiſtoriſchen Arbeiten vielfach einander völlig widerſprechende Anſichten ausgeſprochen und begründet. Wenn auch mehrere der in den letzten Jahren veröffentlichten urkundlichen und chronikaliſchen Nachrichten über das Stift und die Kirche von St. Gereon geeignet ſind, verſchiedene dieſer Widerſprüche auszugleichen und bezüglich einzelner Bautheile die Zeit ihrer Entſtehung genau zu beſtimmen, ſo bleibt bei dieſem Baudenkmale doch immer eine gute Reihe von architektoniſchen Räthſeln übrig, bei deren Löſung wir lediglich auf Analogien ähnlicher Bauwerke und die ſtereotypen Geſetze beſtimmter Bauperioden angewieſen ſind.

Der in der jüngſten Zeit beim Abbruch des zwiſchen den zum Langchor führenden Treppen befindlichen Zopfaltars zum Vorſchein gekommene alte romaniſche Steinaltar hat die Aufmerkſamkeit der Archäologen und Kunſtfreunde neuerdings auf den herrlichen Bau der Gereonskirche gerichtet, und den Leſern dieſer Zeitſchrift dürfte es nicht unlieb ſein, in gedrängten Umriſſen eine kurze Darſtellung der Baugeſchichte dieſes Gotteshauſes zu erhalten.

Die Mutter Conſtantin's, die Kaiſerin Helena, wird allgemein als die Erbauerin einer dem Märtyrer der thebäiſchen Legion, dem heiligen Gereon, geweihten Kirche angegeben und angenommen. Dieſe Annahme gewinnt einigen Halt in der Thatſache, daß das jetzige Dekagon noch an verſchiedenen Stellen ſeiner Baſis Reſte eines unzweifelhaft römiſchen Rundbaues zeicht. In der erſten fränkiſchen Zeit ſcheint dieſes römiſche Bauwerk mit koſtbaren, goldgeſtickten Teppichen behangen, die Wände bis zur Decke hinauf mit koſtbaren Steinen, mit Gold und prachtvollen Farben geſchmückt geweſen zu ſein. Darum hieß es zu den Zeiten Gregor's von Tours ad aureos martyres. Wie ſämmtliche Kirchen der Stadt Köln wird auch die des h. Gereon in den wiederholten Verwüſtungszügen der wilden Normannenſchaaren hart mitgenommen worden ſein. Zur Zeit des Erzbiſchofs Bruno war ſie wieder in gutem Stande, und ſie erhielt von dieſem großen Wohlthäter der Kölner Kirche verſchiedene koſtbare Geſchenke. Einen völligen Umbau erfuhr dieſer alte Rundbau durch den Erzbiſchof Anno. Durch ein Traumgeſicht war er ermahnt worden, die faſt in Vergeſſenheit gerathene Verehrung des heiligen Gereon und ſeiner Genoſſen wieder zu wecken. Er entſchloß ſich darum, die alte baufällig gewordene Rundkirche zu erweitern und unter dem neuen Bautheile eine geräumige Krypta anzubringen. Zu dieſem Zwecke wurde die Rotunde an der Oſtſeite durchbrochen, und es wurde ein geräumiges Langſchiff mit einem prachtvollen Chor und zwei ſchönen Thürmen errichtet. Die ehrwürdige Grabkirche, in welcher der Erzbiſchof Hildebold ſeine Ruheſtätte gewählt hatte, blieb bei dieſem Umbau größtentheils in ihrem früheren Beſtande. In der unter dem Chor erbauten Krypta iſt noch jetzt zu erkennen, wo die Chorapſis ihren Abſchluß hatte. Es iſt wahrſcheinlich, daß Anno den Fußboden der Krypta mit dem jetzt wieder in ſeiner urſprünglichen Pracht hergeſtellten, äußerſt merkwürdigen Moſaikboden ſchmücken ließ. Koſtüme und Waffen der in dem Boden dargeſtellten Figuren deuten auf das elfte Jahrhundert als Entſtehungszeit dieſer archäologiſchen Merkwürdigkeit

hin. Die Kunst, welche diesen Boden schuf, befand sich noch auf einem sehr niedrigen primitiven Standpunkte; die Zeichnung der Details, sowie die Gruppirung der einzelnen Figuren ist roh und ungeschickt, und das Ganze zeigt einen typischen, dabei aber barbarischen Charakter. Wie gering auch die künstlerische Bedeutung ist, welche dieses Werk beanspruchen kann, so ist sein archäologischer Werth doch unschätzbar, und jeder Alterthumsfreund muß sich auf's höchste darüber freuen, daß der Kirchenvorstand sich die Erhaltung dieser Merkwürdigkeit alles Ernstes hat angelegen sein lassen, und daß es dem Maler Avenarius gelungen ist, die vielen Fragmente zu einem einheitlichen Ganzen zusammen zu stellen. Seit Jahrhunderten war dieser Boden völlig verwüstet und verwahrlost, und es schien eine Unmöglichkeit zu sein, die wild durch einander liegenden Fragmente zu dem ursprünglichen Gesammtbilde zu vereinigen. Mit unsäglicher Mühe und nach den mannigfachsten Versuchen ist es dem genannten Künstler gelungen, in das wüste, wirre Chaos von mehr als 600 größeren und kleineren, mehr oder weniger beschädigten Stücken Ordnung zu bringen und die einzelnen Theile in ihrer Zusammengehörigkeit aneinander zu passen. Das Ganze hat einen Flächeninhalt von 1200 Quadratfuß und soll die vier Kardinaltugenden, die Weisheit in David, die Klugheit in Josua, die Enthaltsamkeit in Joseph, die Stärke in Samson symbolisiren. David erscheint als Hirt, wie er dem Löwen das Böckchen entreißt; dann David's Kampf mit dem Riesen; weiter ist dargestellt, wie David dem Goliath das Haupt abschlägt, wie er zum Könige gesalbt wird, wie er zwischen zwei Kriegern auf dem Throne sitzt. Von Samson's Thaten ist dargestellt, wie er den Löwen zerreißt, die Thore von Gaza trägt, bei Delila weilt, geblendet wird, die Säulen des Versammlungsgebäudes niederreißt. Endlich zeigt sich noch Joseph bei Potiphar's Weib und die Kundschafter bei Rahab. Der ganze Boden hat 24 Bilder, von denen zwölf auf den Sternkreis und zwölf auf die Thaten der vorgenannten alttestamentlichen Personen kommen. Die Lücken sind in schönster Weise vom Baumeister Withase ergänzt worden.

Die Nachricht, daß der Hochaltar von Erzbischof Arnold II. verlegt und auf's Neue geweiht worden, wird durch die aus technischen Gründen hergeleitete Annahme, daß die Kirche um die Mitte des zwölften Jahrhunderts eine bedeutende Erweiterung erfuhr, unterstützt. Daß der Hochaltar von dem genannten Erzbischof auf's Neue konsekrirt worden, wird durch die Thatsache bestätigt, daß bei der im Jahre 1767 vorgenommenen Eröffnung des Altar-Sepulcrums in einem Reliquien-Kästchen ein Wachssiegel mit den noch erhaltenen Silben der Legende Arnoldus Dei gratia Coloniensis archipiscopus sich vorgefunden hat. Die angeführte Erweiterung bestand in Erhöhung des Langchores, in Einsetzung des Gewölbes und im Anbau der jetzigen Chorapsis mit den daranstoßenden fünfgeschossigen Thürmen. In gleichem Maße wie die Kirche selbst wurde auch die Krypta nach Osten erweitert. Fernere bedeutende Reparaturbauten scheinen gegen Ende des zwölften Jahrhunderts vorgenommen worden zu sein. Im Jahre 1190 wurden, wie die Annalen von St. Gereon berichten, die Reliquien der heiligen Märtyrer in der neuen Krypta unter dem Altar des h. Gereon beigesetzt (Anno dom. incarn. 1190 positae sunt reliquiae sanctorum martyrum in nova Crypta sub altare sancti Gereonis 8. Kal. dec.. Im Jahre darauf, 1191, wurden vom Bischof Bertram von Metz, der von 1180 bis 1211 regierte, der Altar des h. Gereon, des h. Petrus und des h. Blasius konsekrirt (eodem anno (1191) consecravit Bertrammus Mettensis episcopus altar sancti Gereonis et sancti Petri et sancti Blasii 4. Kal. sept.). Der unwiderlegliche Beleg für diese Angabe hat sich in der allerjüngsten Zeit bei der schon oben berührten Beseitigung des Altars, der sich zwischen den Chortreppen befand, ergeben. Unter dem corpus dieses Altars kam der Tisch eines romanischen steinernen Altars zu Tage, von dem es zweifelhaft war, ob er von Anno gleich nach Durchbrechung der Rotunde oder etwa hundert Jahre später errichtet worden. Auf einem der in diesem Altare befindlichen Reliquienkästchen fand sich ein Siegel, welches über die Erbauung des Altars nähere Auskunft geben mußte. Die Legende dieses Siegels zeigte sich aber so verletzt, daß eine Entzifferung unmöglich schien. Der Eine schrieb dieses Siegel dem Erzbischof Philipp von Heinsberg, der Andere dem Erzbischof Arnold zu. Bei genauer Untersuchung gelang es mir aber festzustellen, daß es das Siegel des Bischofs Bertram von Metz ist, und daß wir es hier mit dem 1191 von diesem konsekrirten Altare des h. Gereon zu thun haben. Auf dem fraglichen Siegel sind noch zu erkennen die Buchstaben .. RTRA ..., dann das Wort METTENSIS. Der alte Rundbau wurde im dreizehnten Jahrhundert niedergelegt und durch das jetzige Schiff, ein längliches Zehneck,

Digitized by Google

erſetzt. Spuren der römiſchen Rotunde, etwa vier Fuß, an einer Stelle gegen 25 Fuß über der Sohle hervorragend, ſind, wie ſchon bemerkt, noch an der Nordſeite des Dekagons ſichtbar. Dieſer Umbau des völlig baufällig gewordenen Kuppelſchiffes begann im Jahre 1219, und gemäß der vom Kapitel dekretirten Umlage der erforderlichen Koſten glaubte man in drei Jahren mit dem Werke fertig zu werden (cum aedificia nostrae ecclesiae ex longa vetustate dispacta jam ruinam minarentur et eorum restauratio dilationem nullam pateretur, unanimi omnium nostrum consensu decretum est, ut quod communis necessitas deposcebat, communi consilio communibus expensis ageretur etc.). Das gewaltige Werk gelangte aber erſt 1227 zur Vollendung. Die Annalen von St. Gereon ſagen ausdrücklich, daß im Jahre 1227 das Kuppelgewölbe in St. Gereon fertig geworden (Anno inc. dom. 1227 in octavo apostolorum Petri et Pauli completa est testudo monasterii sancti Gereonis). Hiermit ſtimmt das im sepulcrum des Hochaltars gefundene Siegel mit den Reſten der verletzten Legende: ....ricus Dei gratia episcopus. Es iſt dies unzweifelhaft das Siegel des Erzbiſchofs Heinrich von Molemark, der von 1226 bis 1238 auf dem kölner Biſchofsſtuhle ſaß. Es wird nicht daran gezweifelt werden können, daß durchgreifende bauliche Aenderungen eine neue Einrichtung des von Arnold II. konſekrirten Altars nothwendig gemacht hatten. Um dieſelbe Zeit wurde auch die Kapelle des h. Johannes an der Südoſtſeite des Polygons, wozu der Plan von einem hervorragenden Meiſter entworfen worden, gebaut. Der Dechant Hermann nämlich, der dieſe Würde von 1224 bis 1246 bekleidete, überwies der Kirchenfabrik ſeine Einkünfte von zwei Jahren zum Bau dieſer Kapelle (XIIII. Kal. nov. obiit Hermannus decanus s. Gereonis, qui contulit ... praebendam suam ad duos annos ad aedificium capellae S. Joannis).

Bedeutende bauliche Veränderungen wurden an der Kirche um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vorgenommen. Nach einer handſchriftlichen Notiz eines zur Scholaſterie gehörigen Manuſkriptes enthält ein Memorienbuch von St. Gereon die Nachricht, daß Heinrich Suderland, welcher der Kirche von St. Gereon viele Schenkungen zugewieſen, auf eigene Koſten das Gewölbe des Chores, dann das Gewölbe der Vorhalle, endlich zwei Seiten des Umganges mit den Gewölben habe aufführen laſſen. Heinrich Suderland ſtarb gegen 1393. Kallenbach trifft demnach das Richtige, wenn er die Vermuthung ausſpricht, um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ſei das Chorgewölbe eingeſetzt worden. Etwa ein halbes Jahrhundert ſpäter wurde die zierliche, in den ſchönſten Verhältniſſen und mit reichem Maßwerk ausgeführte Sakriſtei errichtet. Im Jahre 1435 erhielt der Chorbau ein neues Gewölbe. Um dieſelbe Zeit ſcheint auch der Lettner, welcher ſich früher hinter dem Altar des h. Gereon befand, erbaut worden zu ſein. Da dieſe das Stiftschor von der Kirche ſcheidende Orcheſterbühne die Ausſicht auf den Hochaltar des Chores hinderte, wurde er 1766, als man den jetzt beſeitigten, im Jahre 1655 konſekrirten Gereonsaltar vereinfachte, abgebrochen. Einzelne Theile deſſelben wurden in den genannten Altar eingebaut. Aus dem funfzehnten Jahrhundert ſtammen auch die Chorſtühle, an deren Weſtende rechts ein ſchön geſchnitztes Standbild des h. Gereon und links eines der h. Helena über den mit allegoriſchen Figuren geſchmückten Wangenſeiten der Chorſtühle ſich befindet. Die vielfachen Aenderungen, welche im Laufe des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts im Innern der herrlichen Gereonskirche vorgenommen worden, können nur als wahre Verunſtaltungen bezeichnet und aus der damaligen Zeit, welcher jedes Verſtändniß für die ſchönen Bauformen des Mittelalters abhanden gekommen war, erklärt werden. Alle Kunſtfreunde werden es dem Kirchenvorſtande von St. Gereon Dank wiſſen, wenn derſelbe es ſich ernſtlich angelegen ſein läßt, die Mißgriffe und Verſündigungen, welche ſich Unkenntniß und Ungeſchmack an der Gereonskirche haben zu Schulden kommen laſſen, möglichſt wieder gut zu machen.

Dr. Ennen.

Ueber den nationalen Typus religiöser Darstellungen.

Hermann von Schlagintweit-Sakünlünski berichtet in seinen Reisen in Indien und Hochasien, Bd. 2, Jena 1871, S. 55 über die Menschenracen in buddhistischen Götterbildern und sagt darüber Folgendes: „Der Buddhismus in Tibet und im östlichen Himalaya zeigt deutlich zwei coexistirende Typen in seinen Darstellungen eingeführt, den arischen, der aus Indien kam, und den tibetischen als lokalen". Es sind dort, wie er sich an einer anderen Stelle ausdrückt, für einen Theil der neuen Lehre die indischen Formen beibehalten worden, für einen andern wurden die Gestalten von den Tibetern aus ihrer eigenen Mitte gewählt. Er unterscheidet ferner zwei Bildergruppen, jene der höheren und jene der niederen Gottheiten, bei denen die Abweichungen der Proportionen, namentlich der Dimensionen des Kopfes im Verhältniß zur Körpergröße, von den entsprechenden Racen nicht dieselben sind. Es geht jedoch aus seiner Darstellung nicht deutlich hervor, ob etwa die Bildergruppe der höheren Gottheiten allgemein den arischen, und die der niederen Gottheiten eben so allgemein den tibetischen Typus repräsentirt. Wäre dies der Fall, so ließe sich daraus schließen, daß die höheren Gottheiten von einer siegreich eindringenden Völkerschaft arischer Race eingeführt seien, während die niederen Gottheiten aus einem älteren einheimischen Kultus beibehalten und mit den Götterbildern des neuen buddhistischen Kultus vereinigt wären.

Schlagintweit knüpft an seine Beobachtung einige allgemeinere Bemerkungen, die jedoch in mehreren Beziehungen eine Einschränkung und Begränzung erfordern. „Daß ethnologische Unterscheidungen in religiösen Darstellungen vorkommen, sagt er, ist wohl ein ziemlich alleinstehender Fall. Sonst werden meist innerhalb kurzer Zeit nach der Einführung einer neuen Lehre, auch wenn von einer ethnographisch sehr verschiedenen Nation ausgehend, die Darstellungen in Körperformen so gewählt, wie sie im Lande der neuen Bekenner herrschen. Das Christenthum, obwohl von Palästina ausgehend, hat den Erlöser und die Apostel bei den Völkern arischer Race sogleich in bestimmten arischen Körperformen dargestellt erhalten. Ist dagegen die neue Religion vollkommen entwickelt und zugleich der Racenunterschied sehr groß, so kann es auch geschehen, daß mit der neuen Lehre die fremden Gestalten eingeführt werden, wie im Christenthum gegenüber den Negern oder andern wilden Völkern tropischen Zonen." Davon findet er nun in Tibet die Verhältnisse ganz verschieden, was seiner Meinung nach bei rein historischen Gegenständen nicht überraschend sein würde, da man auf ägyptischen und assyrischen Bilderwerken die Gefangenen fremder Nationen in Stellung und Bekleidung, Gesichtsausdruck und Körperformen deutlich unterschieden und nicht selten gut charakterisirt sehe.

Die Auffassung der christlichen Typen hat aber ihre besondere Ursache, und wenn man der Sache auf den Grund sieht, so findet man, daß ein jedes Volk, welches bereits eine entwickelte Kunst hat, seine religiösen Typen nach seinem eigenen ethnographischen Typus entwickelt, wogegen ein Volk, welches noch keine eigene Kunst besitzt, mit der fremden Religion auch die fremden Typen aufnimmt. Der Neger und der Indianer können daher nur den europäischen Typus aufnehmen, da sie nicht einmal einen Anfang einer Kunst besitzen, an die sich eine eigenthümliche Entwickelung anknüpfen könnte. Hätten die alten Mexikaner und Peruaner einige Selbständigkeit bewahrt, so würde vielleicht eine gewisse Verschmelzung christlicher Typen mit

ihrer alten Darstellungsweise haben stattfinden können. Aber es ist ihnen dazu keine Gelegenheit geblieben. Auf der anderen Seite haben sich die christlichen Typen auf der Grundlage der griechisch-römischen Kunst entwickelt, weil die bei den Juden herrschende Ansicht gar kein Bilderwerk gestattete. Selbst bei den Christen hat sich diese Ansicht eine geraume Zeit hindurch geltend gemacht, und nur die Gewöhnung der Heidenchristen hat dieselbe allmählich zu untergraben vermocht.

Uebrigens ist es im Allgemeinen auch nicht richtig, daß die christliche Kunst den ethnographischen Typus ausschließe. Ich will gar nicht an die ethnographischen Auffassungen eines Rembrandt erinnern, der die biblischen Darstellungen populär machte, indem er sie auf die Gassen holländischer Städte versetzte und die Scenen gewissermaßen unter der jüdischen Bevölkerung von Amsterdam abspielen ließ; noch an die der sogenannten Orientalisten von Papety bis Doré, die, so zu sagen, historische Kommentare zu der heiligen Geschichte mit mehr Gelehrsamkeit als Volksthümlichkeit malen. Es hat entschieden frühzeitig auf dem von Semiten bewohnten Boden christlich religiöse Bilder von jüdischem Typus gegeben. Am ausgeprägtesten erscheint derselbe an einem alten aus Holz geschnitzten Crucifix, das in S. Martino zu Lucca überaus hoch verehrt wird. Der Tradition nach ist es in sehr früher Zeit aus Asien herüber gebracht, und der semitische Charakter des Kopfes spricht sehr für die Richtigkeit dieser Ueberlieferung. Ein etwas gemilderter oder, besser gesagt, mehr veredelter semitischer Charakter zeigt sich in den verschiedenen Kopien des sogenannten verum icon, das in S. Silvester in Rom aufbewahrt wird und der Sage nach aus Edessa stammen soll. Hier, an einem Orte, der eine starke jüdische Bevölkerung besaß, befand sich schon zur Zeit des Eusebius, um's Jahr 300, ein hochheilig gehaltenes Antlitz Christi, das für ein ächtes und vollkommen treues Abbild desselben galt. Damals oder etwas später bildete sich darüber eine Sage, nach welcher es ein sogenanntes Achiropiton, d, h. ein nicht von Menschenhand verfertigtes Bild, sondern ein unmittelbarer Abdruck des Gesichtes des Heilands auf eine Leinwand sein sollte. Dieses Bild wurde von dem byzantinischen Kaiser Romanus Lacapenus im Jahre 940 bei einer Belagerung der Stadt Edessa, die damals in die Gewalt der Sarazenen gerathen war, gegen Aufhebung der Belagerung und Freilassung der Kriegsgefangenen erworben, in der Sophienkirche zu Konstantinopel einige Zeit zur Verehrung ausgestellt und dann in den kaiserlichen Palast daselbst gebracht. Es scheint, daß dasselbe auf die Ausbildung des Typus des Antlitzes Christi, wie er seit jener Zeit in der christlichen Kunst allgemein herrschend wurde, einen keineswegs unerheblichen Einfluß geübt hat. Es ist sehr wohl möglich, daß das ächte Edessener Bild später durch die Lateiner, welche Konstantinopel 1204 in Besitz nahmen, nach Rom gekommen ist. Doch wollen die Genueser auf anderem Wege dasselbe erworben haben, und der Streit zwischen Genua und Rom, welche Stadt das ächte besitze, ist um so weniger zu erledigen, da mit der Heiligkeit des Bildes eine Unnahbarkeit desselben verbunden ist, die jede Prüfung von Seiten Sachkundiger ausschließt. In den mehrfach verbreiteten übereinstimmenden Kopien ist aber der Typus eines edlen Rabbi von jüdischer Nationalität nicht zu verkennen. Er ist am schönsten ausgesprochen in dem Exemplare, welches Wilhelm Grimm zu seinem berühmten Aufsatz über die Veronika-Sage veröffentlicht hat. Dagegen ist der Versuch, den Legis Glückselig mit einer Herstellung des ursprünglichen Edessener Typus durch Benutzung verschiedener uralter und zum Theil aus dem Orient stammender Christusbilder gemacht hat, etwas zu modern ausgefallen, wenn er auch im Ganzen den Charakter des Bildes, wie er bei Grimm hervortritt, getroffen hat.

Blicken wir auf diese Thatsachen zurück, so müssen wir sagen, daß es keineswegs als ein ziemlich alleinstehender Fall zu betrachten ist, wenn in den religiösen Darstellungen Tibets ethnographische Unterscheidungen vorkommen. Dagegen ergiebt sich daraus, daß die Tibetaner schon eine einigermaßen entwickelte religiöse Kunst besaßen, als Indier ihnen ein neues System von Götterbildern brachten, neben denen die der Tibetaner zu untergeordneten, niederen Gottheiten herabsanken.

Die bisherigen Betrachtungen haben aber noch eine praktische Bedeutung. Sie erinnern an die Frage, wie sich der Gebrauch nationaler Typen zu der Bewahrung des religiösen

Digitized by Google

Charakters eines Bildes verhält. Die Antwort wird sich in folgender Weise zusammenfassen lassen. An sich ist der nationale Typus dem religiösen Charakter nicht widersprechend. Aber das religiöse Bild hat den Zweck, die unter den Anhängern einer Religion herkömmlichen Vorstellungen zur Anschauung zu bringen, und deshalb ist es gerechtfertigt, dasselbe in der durch das Herkommen geheiligten Form darzustellen. In dieser allein kann es den religiösen Sinn befriedigen, kann es sich zu dem Ideal erheben, welches der andächtigen Stimmung des Beschauers entspricht, kann es endlich eine den Bekennern des Glaubens allgemein verständliche Sprache reden. Eine ethnographisch richtige Schilderung heiliger Personen und ihrer Geschichten, die nicht mit der herkömmlichen Auffassung derselben in Uebereinstimmung ist, kann allerdings nicht unbedingt verworfen werden, sie kann höchst interessant und anziehend sein für den Gebildeten, besonders für den Gelehrten, ja sie mag selbst lehrreich werden, sogar für den Theologen, und als Kunstwerk ein hohes Verdienst in Anspruch nehmen, aber zu religiösem Gebrauche, zum eigentlichen Andachtsbilde wird sie sich nicht eignen. Es ist derselbe Fall, wie mit dem Zeitkostüm der heiligen Personen, das im Mittelalter an der Tagesordnung war, und uns auf alten Bildern naiv erscheint, aber den Anschauungen, in denen die heutige Welt aufgewachsen ist, nicht mehr entspricht.

Göttingen. **F. W. Unger.**

Druck von Hundertfund & Prieß in Leipzig.

Digitized by Google

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Achter Jahrgang.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1873.

Digitized by Google

Kunst-Chronik 1873.

VIII. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Spalte

An unsere Freunde 1

Größere Aufsätze.

Friedrich Eggers † Von Bruno Meyer 1
Die k. Kunstsammlungen in Dresden 7
Der Salon von 1872. Von G. Guttenberg 17. 70. 81. 191. 201. 257. 265
Die Konkurrenz-Entwürfe zum Nationaldenkmal auf dem Niederwald. Von Phil. Silvanus 49
Weibliche Kunstschule in München 57
Die Entwürfe zu einem Denkmal für die während des letzten Krieges gefallenen Hamburger 65
Zwei Mailänder Kunstausstellungen. Von Gottfr. Kinkel 97
Vom Christmarkt 113. 129. 153
Ein Madonnenbild von F. Overbeck. Von J. C. Wessely 120
Die Wiedertaufe im Berliner Museum. Von Bruno Meyer 169
Rottmann's Fresken in den Münchener Arkaden . . 176
Noch ein Wort für Rottmann's Fresken. Von Hermann Allmers 219
Ausstellung altniederländischer Kunst in Brüssel . . . 233
Die Brandmarken der alten Pinakothek zu München. Von O. Eisenmann 249
Die großherzoglichen Kunstsammlungen in Schwerin . 281
Die engere Konkurrenz um das Goethe-Denkmal in Berlin und ihr Ergebniß. Von Bruno Meyer . 297
Abfertigung. Von Anton Springer 313
Die Dresdener Kunstsammlungen 318
Eine Holbein-Zeichnung. Von Alfred Woltmann . 329
Künstlerfasching in Wien 350
Das Parisurtheil in der Kunst des Mittelalters. Von Adolf Rosenberg 363
Die Konkurrenz-Entwürfe zur inneren Ausschmückung des Kölner Domes 377
Denkmale deutscher Kaiser. Von Max Bach 393
Ein Selbstbildniß von Bartol. Passeroti 397
Venetianisches Kunstleben. Von Dr. Isidor 441
Zu A. Rosenberg's Aufsatz über das Paris-Urtheil . . 446
Von den Berliner Ausstellungen. Von B. M. . . 457 474.
Handzeichnungen von Friedr. Overbeck 473. 585
Henri Regnault's Salome. Von B. M. 489
Der neue Katalog der Darmstädter Galerie. Von O. Eisenmann 491
Die Kunstgeschichte auf den Gymnasien. Von A. S. . 505
Eduard Magnus und die Magnus-Ausstellung in Berlin. Von Bruno Meyer 521. 537
Aus dem Oesterreichischen Kunstverein 544. 604
Zur plastischen Anatomie. Von J. Langl 553
Optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architektur. Von J. Langl 569
Die Oelbild-Imitationen von L. Prang & Co. in Boston 587
Düsseldorfer Kunst-Ausstellung 601
Kunstwissenschaftlicher Congreß in Wien 617. 703
Ausstellung alter Bilder in Wien 633
Zum Cornelius-Denkmal. Von Herman Riegel . . 649
Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf 652
Neue Opfer des Restaurationsfiebers. Von W. Bode 665
Von der Generalversammlung des deutschen Gewerbemuseums in Berlin. Von Bruno Meyer . . . 666
Der Berliner Gypspapst. Von Bruno Meyer 681. 729. 761. 780
Umgestaltung der Wiener Centralcommission 687
Albert von Zahn † 697
Ueber einige Denkmäler elsässischer Kunst in den Wiener Sammlungen 713
Münchener Lokalausstellung 745
Skulpturwerke von Adolf Hildebrand 777
Ein Denkmal mittelalterlicher Plastik 784
Neue Kupferstiche. Von J. C. Wessely 787
Zwei Trümpfe — zwei Triumphe. Von Bruno Meyer 793
Das Siegesdenkmal zu Berlin. Von Adolf Rosenberg 809
Overbeck's letzte Kompositionen. Von A. Ilg . . . 817
Die 13. Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst 825
Die Ausstellung der Gemälde alter Meister aus dem Privatbesitze zu Brüssel 828

Korrespondenzen.

Wien 235. 273. — Straßburg 255. 382. 573. — Nürnberg 284. 654. — Aus Tirol 303. 361. 607. 692. — Aus Oberitalien 345. — Hamburg 507. — Bremen 331. 479. — München 509. — Berlin 739. 803.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Seminar für Zeichenlehrer in Berlin 27. — Das neue Statut der Wiener Akademie 74. 90. — Münchener Glasmalerei-Anstalt 105. — Herstellung von Künstlerateliers in Dresden 140. — Vorträge im Gewerbemuseum zu Nürnberg 306. — Deutsches Gewerbemuseum in Berlin 481. 557. — Schutz des künstlerischen Urheberrechts 558. — Düsseldorfer Akademie 590. — Musterschutz-Frage 593. — Mainzer Gewerbeverein 743. — Königl. Ungarische Landeszeichenschule 771. — Bestimmung über die bei Staatsbauten aufgefundenen Alterthümer 772. — Kunstwissenschaftlicher Congreß in Wien 772. — Aus Madrid 837.

Kunstliteratur.

Overbeck's kunstmythologischer Atlas 33
Lepsius, Ueber einige ägyptische Kunstformen 87
Schmitz, Der Dom zu Cöln 104
Lucas, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters . . . 219
Marggraff, Katalog der älteren Pinakothek zu München 259
Fischbach, Südslavische Ornamente 285
Ambros, Bunte Blätter 287
Drugulin, Allart van Everdingen 321
Kraus, die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen 334
Kraus, Das Spottcrucifix vom Palatin 360
Richter, Christliche Architektur und Plastik in Rom vor Constantin 397
Woltmann, Baugeschichte Berlins 409. 425
Franks, Catalogue of the collection of glass, formed by Fel. Slade 413
Blaas, Proportionen des Kopfes und der Gesichtstheile des Menschen 415
Schäfer, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Großherzogl. Museums zu Darmstadt 429
Hildebrandt, Heraldisches Musterbuch 480
Falke, Katalog der Fürstlich Liechtenstein'schen Bilder-Galerie 588
Appell, Monuments of early christian art 589
Valentin, Die hohe Frau von Milo 636
Moreau, Delacroix et son oeuvre 672

Digitized by Google

Spalte
Egger, Vorschule der Aesthetik 674
Charvet, Description des collections de Sceaux-Matrices de M. Dongé 715
Desbassyns de Richemont, Die neuesten Studien über die römischen Katakomben 752
v. Cohausen, Römischer Schmelzschmuck 754

Nekrologe.

Alt, Jakob, 26. — Freiherr v. Aufseß, Hans, 185. — Bayerle, Julius, 788. — Bitterlich, Eduard 37. — Bürklein, Friedr. 209. — Eggers, Friedrich, 24. — v. Keller, Joseph, 576. — Planer, Gustav, 447. — Schultz, Joh. Carl, 619. — Simmler, Friedrich 90. — Winterhalter, Fr. Xav. 835. — Ziebland, Georg Friedrich, 755.

Nekrologische Notizen.

Ames, J. A. 336. — Andrews, Joseph, 547. — Arienti, C. 465. — Bamberger, Friedrich, 807. — Buddeus, Julius, 644. — Catlin, George, 399. — de Caumont 493. — Closs, Adalbert P. 336. — Conrad, C. E. 675. — Couder, L. Ch. A., 836. — Fagnani, J. 677. — Fischer, Theodor, 431. — Fournier, Th. 178. — Haßler 465. — Kenfelt, J. F. 384. — Köhler, J. H. R. K. 399. — Lucy, Charles, 578. — Marstrand, W. 416. — Mühlig, Meno, 644. — Nordenswan, B. 40. — Oechslin 533. — Persetti, Antonio, 482. — Putmann, G. P. 399. — Pommerencke, Heinrich, 368. — Powers, Hiram, 676. — Ricard, G. 321. — Scheffer, Henry, 822. — Stetson, Sylvia C. 336. — Sully, Th. 399. — Tolstoy 533. — Tschaggeny, Edmond 822.

Personal-Nachrichten.

Achenbach, Oswald, 214. — Angeli 106. — Arnold, J. 436. — Barzaghi 106. — Begas, R. 106. — Biermann 106. — Defregger 626. — Dobbert, Ed 482. — Dücker, Eug. 214 — Feuerbach, 10. — Franck 106. — v. Gebhardt, E. 106. — Grimm, Herman 644. — Grützner 106. — Gierymski 106. — Harrach 106. — Heider, G. 10. — Hiß, Ed. 2.21 — Hoff 106. — Hünten 106. — Ilg, Albert, 644. — Kaulbach, Fr. 106. — Kekulé, Reinh. 743. — Kietz 772. — Klein, J. A. 168. — Lasch 106. — Lemcke, Karl, 222. — Lombardi 106. — Lübke, W. 644. — Lucä, R. 482. — Matejko, Jan, 743. — Meyer, Julius, 482. — Meyerheim, P. 106. — Munthe 106. — Niemann, Georg, 28. — Ortwein, A. 644. — Pilotv 10. — Roßmann, W. 466. — Roth, Christ 644. — Ruben, Christ. 10. — Ruths 106. — Schampheleer 106. — Schmidt, Friedrich, 10. — Schöne, Rich. 106. — Steifensand, Xaver, 168. 222. — Siegert, A. 559. — Stang, R. 559. — Tadema 106. — Thausing, M. 690. — Trenkwald, Joseph Matth. 28. — Ufer, Osw. 743. — Woltmann, Alfred, 466. — v. Zahn, A. 533.

Kunstliterarische Notizen.

Englische Uebersetzung von W. Lübke's Geschichte der Plastik 105. — Neuer Katalog der Madrider Galerie 139. — Denksprüche von M. v. Olfers 165. — Vogué, Syrie centrale 195. — Stegmann's Wochenschrift „Kunst und Gewerbe" 221. — Havard's Publikation der vorjährigen Ausstellung alter Gemälde in Amsterdam 277. — Oppermann's Nietschel in 2. Auflage 289. — Didron's Annalen 289. — Photographien von Werken des Brit. Museums 289. — Racinet, L'ornement polychrome 290. — Goethe's Faust von A. v. Kreling 337. — Blätter für Kunstgewerbe 465. — Bulletin monumental 465. — Wilmowsky's Baugeschichte des Domes zu Trier 480. — Krug & Pertzel, Ornamentik für Schlosser und Architekten 482. — Rottmann's Arkadenfresken 492. — Katalog von Wilh. Engelmann's Raffael-Sammlung 644. — Abhandlung über Van Dyck 675. — Nouvelles Archives de l'Art Français 716. —

Kunstgeschichtliches.

Ausgrabungen auf dem römischen Forum 27. — J. L. van der Meiren 29. — Porcellis 29. — Resultate der Generalversammlung des Gesammtvereins der historischen Vereine Deutschlands 75. — Zur Kasseler Galerie 92. — Ein Skulpturwerk Raffael's 106. — Alte Kopie von Raffael's Vierge au berceau 276. — Kinderportrait von P. v. Cornelius 276. 307. — Zwei Kartons von Fr. Overbeck in Lübeck 307. — Jugendarbeiten von Führich 307. — Rubens' Mariä Himmelfahrt in Düsseldorf 324. — Archäologische Gesellschaft in Berlin 336. 402. — Michiels' Geschichte der Architektur und Malerei vom IV.–XVI. Jahrh. 400. — Ausgrabungen in Pompeji 420. — Aus der Marienkirche zu Danzig 494. — Correggio 494. — Entdeckungen in Assyrien 494. — Kunstgeschichtliches aus Tirol 548. — Archäologische Untersuchungsreise nach Samothrake 549. 646. — Kunstgeschichtliches aus Darmstadt 677. — Familienpapiere der Buonarroti 707. — Schliemann's Ausgrabungen in Troja 707. 718. — Wissenschaftlicher Kunstverein in Berlin; Vortrag von O. Heyden 717. — Kloster San Francesco zu Assisi 718. — Raffael's elfte Tapete 742. — Statistik der Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Wiesbaden 807.

Verschiedenes.

Karton von Ludw. v. Kramer 11. — Beschädigung von Bildwerken in Düsseldorf 12. 44. — Christian Sell's „Sieg bei Königgrätz" 12. — Jahn-Denkmal 12. — Regnault-Denkmal 28. — Abschiedsfeier für Albert Baur im Malkasten 44. — Xylograph. Anstalt von R. Brend'amour 62. — Prof. Wittig's Hagar und Ismael 62. — Restauration des Mainzer Doms 77. — Kunsthandlung von Miethke & Wawra 78. — Curiosum 79. — Grabdenkmal für Hugo Becker 94. — Siegesdenkmal in Kassel 94. — Aufforderung der Generalverwaltung der Kgl. Museen 94. — Rohr'sches Reisestipendium 110. — Zerstörungswerk der Pariser Kommune 110. — Architekturgemälde von Paul Ritter 122. — Denkmal für Maria Theresia in Klagenfurt 141. Louis Viardot 142. — Julius Bayerle 182. 436. — Vier hellenische Vasen im Berliner Museum 195. — Ein neues Seestück von Andreas Achenbach 198. — Winckelmannsfeier zu Berlin 223. — Ein neues Werk von Kaspar Scheuren 225. — Wiederaufbau der Düsseldorfer Akademie 226. 307. 645. 725. — Kolossalbüste, von Aug. Wittig 226. — Denkmale für Tegetthof 238. — Plastische Gruppe von J. Beuk 242. — Rubens' Himmelfahrt Mariä in Düsseldorf von Andr. Müller restaurirt 243. — Eggersfeier in Berlin 293. — Neubau der Wiener Universität 307. — Dekorationen zum Richard-Wagner-Theater in Bayreuth 307. — Restauration des Domes zu Naumburg 325. — Innere Ausschückung des Limburger Domes 325. — Enthüllung der Statue Ibrahim Pascha's in Kairo 326. — Altargemälde von Lauenstein 342. — Stich der Madonna Tempi Raffael's von J. L. Raab 342. — Stich von Raffael's Madonna mit dem Kinde und dem heil. Franziskus und Hieronymus von Prof. Hoffmann 342. — Barnbagen über Herman Grimm 355. — Akademie der Künste in Prag 355. — Germanisches Museum 371. — Neubau des Braunschweiger Museums 371. — Ankauf der Gemälde des Vereins der Kunstfreunde im preuß. Staat durch die preuß. Regierung 371. — Wandmalereien in der Neuwerker Kirche in Goslar 371. — Ein neuer gothischer Brunnen in Lübeck 389. — Heinr. Mücke 403. — Modell zu einem Kriegerdenkmal von Heinr. Hofmeister 404. — Münchener Erzgießerei 404. — Kriegerdenkmal in Schwerin 404. — Ein neues Gemälde von Adolf Tidemand 419. — Bautier 419. — Otto Mündler's Grabdenkmal 434. — Parlamentsgebäude des deutschen Reichs 435. — Erbauung eines Museums zu Schwerin 435. — Knaus' Bauernberathung 436. 485. — Photographische Aufnahmen der Wiener Weltausstellung 450. — Restauration des Limburger Domes 450. — Photographien nach Adolf Menzel 451. — Schutz der ägyptischen Denkmäler 452. — Deckengemälde von Echter 468. — Aus den Berliner Bildhauerateliers 468. — Bau des Braunschweiger Museums 469. 497. — Raffael-Jubiläum 469 — Ein fürstlicher Bildhauer 470. — Denkmal für H. v. Aufseß 486. — Marmorstatue Raffael's von Hähnel 486. — Plastischer Schmuck des Orangeriehauses zu Sanssouci 496. — Berliner Kunstlotterie 496. — Marmorstatue Friedrich Wilhelm's IV. in Potsdam 549. — Giovanni Dupré's Cavour-Statue 550. — Münchener Glasmalerei 561. — Hermannsdenkmal 580. — Pariser Neubauten 596. — Berliner Siegesdenkmal 596. — Isarthor zu München 610. — Wiener Rath-

hausbau 610. — Neue Bilder von Theod. Pixis 628. — Trinkſpruch von W. Roßmann 658. — Baron Triqueti's Statue des Prinzgemahls 659. — Gründung eines ſchleſiſchen Provinzialmuſeums zu Breslau 659. — Teppich von Bayeux 660. — Grundſteinlegung der neuen Börſe in Wien 691. — Denkmal zu Rotenburg 692. — Aus dem Atelier des Bildhauers Schies 692. — Neues Theater in Düſſeldorf 725. — Sammlung des Biſchofs von Hildesheim 726. — Hans Sachs-Denkmal in Nürnberg 726. — Neuer Stich von Guſtav Eilers 744. — Leo Müſch 758. — Kriegerdenkmal in Frankfurt 772. — Verkauf von Raffael's Fresken der Magliana 773. — Ein neues Porträt von Holbein 773. — Feier des vierhundertjährigen Geburtstags Michelangelo's 773. — Plaſtiſcher Schmuck der Kirche zu Ittenbach 774. — Kleber- und Deſaix-Denkmal in Straßburg 774. — Peter Janſſen 838.

Vereinsweſen.

Verſammlung deutſcher Ingenieure und Architekten 10. — Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt 11. 167. — Verbindung für hiſtor. Kunſt 107. — Archäologiſche Geſellſchaft in Berlin 165. 484. — Münchener Kunſtverein 166. — Kölniſcher Kunſtverein 339. 626. — Kunſtverein für Rheinland und Weſtfalen 400. — Kunſtverein zu Riga 416. — Kunſtverein zu Barmen 417. — Verein der Kunſtfreunde im preußiſchen Staat 451. — Jahresbericht des öſterreich. Muſeums in Wien 493. — Fortbildungsverein für unbemittelte Mädchen 533. — Kunſtverein zu Altenburg 533. — Malkaſten-Jubiläum 559. — Kunſtverein in Königsberg 578. — Verbindung für hiſtoriſche Kunſt 645. 825. — Hamburger Kunſtverein 709. — Berliner Akademie der Künſte 759. — Naſſauiſcher Kunſtverein 807.

Ausſtellungen und Sammlungen.

La salle des batailles 11. — Kunſtausſtellung in Nantes 11. — Vom Louvre 28. — Düſſeldorf 28. 43. 60. 121. 182. 238. 292. 338. 386. 449. 467. 533. 560. 591. 627. 656. 743. 807. — Hamburg 40. 181. 222. 341. 431. 657. 690. — Oeſterreich. Kunſtverein 41. 59. 197. 241. 321. 387. — Ausſtellung älterer kunſtgewerblicher Gegenſtände im Berliner Zeughaus 43. — Ferdinandeum zu Innsbruck 76. — Berlin 92. 109. 495. — Schweizeriſche Kunſtausſtellung 107. — Oeſterreich. Muſeum 120. — Antikenſammlung des Kölniſchen Muſeums 131. — München 167. 178. 212. 239. 290. 322. 340. 368. 384. 401. 417. 448. 466. 482. 547. 590. 609. 628. — Aachen 182. — Erzbiſchöfliches Muſeum zu Utrecht 294. — Wiener Weltausſtellung 305. 482. 560. 837. — Kunſtakademie zu Rotterdam 324. — Schwerin 388. 592. 724. — Ausſtellung von Miethke & Wawra im Wiener Künſtlerhaus 354. 419. — New British Institution Gallery 370. — Karlsruhe 432. — Bamberger Muſeum 484. — Konſtantinopel 496. — Kopienmuſeum in Paris 548. 580. — Gemälde-Ausſtellung der Londoner Kunſtakademie 548. — Umgeſtaltung der „Albertina" in Wien 578. — Waffenmuſeum der Stadt Wien 579. — Lokal-Ausſtellung der Münchener Kunſtgenoſſenſchaft 591. — Germaniſches Muſeum 592. — Ausſtellung von geliehenen Gemälden aus Privatbeſitz in Nürnberg 609. — Sammlungen im Friedenſtein zu Gotha 645. — Alte Pinakothek zu München 660. — Ausſtellung alter Bilder aus Wiener Privatbeſitz 690. 822. — Schulausſtellung im öſterreich. Muſeum 723. — Berliner Nationalgalerie 726. — Sammlung Sayn-Wittgenſtein 758.

Konkurrenzen.

Nationaldenkmal auf dem Niederwald 11. — Ausſtattung des Nationaltheaters in Prag 92. — Muſeum der bildenden Künſte in Breslau 221. — Preisfrage der Teylerſtiftung 221. — Preisvertheilung an der Wiener Akademie 238. — Berliner Goethe-Denkmal 261. — Monument für Eötvös 290. 338. — Kriegerdenkmal in Halberſtadt 305. — Kriegerdenkmal in Dortmund 305. 590. — Moltke-Denkmal in Parchim 338. — Tegetthoff-Denkmal in Wien 353. — Gegen das Konkurrenz-Unweſen 353. — Preis der Berliner Akademie der Künſte für Bildhauerei 353. — Entwürfe zur inneren Ausſchmückung des Kölner Doms 368. — Marſchner-Denkmal 389. — Cornelius-Denkmal in Düſſeldorf 400 609. — Nationaldenkmal auf dem Niederwald 625. — Waldſtein'ſcher Preis 723. — Waldeck-Denkmal 723.

Berichte vom Kunſtmarkt.

Wiener Kunſtauktionen 12. 123. 419. — Auktion der Sammlung Poſonyi 12. 123. — Photographien des Darmſtädter Muſeums 29. — Verſteigerung der Naumann'ſchen Kupferſtichſammlung 43. — Auktion Durazzo 62. 229. 246. 277. 470. — Berliner Kupferſtichauktion 93. — Auktionsausſtellung Plach 110. — Photographiſche Studien von B. Johannes 111. — Auktion Sedelmeyer 142. 214. 227. — Neue Bilder in Oelfarbendruck 146. — Auktion Mecklenburg 213. — Auktion in Amſterdam 243. — Auktion der Sammlung C. J. Weigel und eines Würtemberg. Kunſtfreundes 355. 499. — Auktion Laurent-Richard 389. 452. 469. — Auktion Heidl 435. — Auktion Wilſon 438. — Londoner Kunſtauktion 451. — Kunſtnachlaß von Robert Kretſchmer 452. — Galerie Strousberg 483. — Anſichten der Nürnberger Stadtmauer von J. Hahn 497. — Photographien von Giacomo Roſſetti in Brescia 497. — Katalog von C. G. Börner 498. — Kölner Kunſtauktion 534. 659. — Auktion der Galerie des Marquis von Rocheb. . . . 549; — Auktion Dintl 561. — Pariſer Kunſtauktion 593. — Mintrop'ſche Handzeichnung in Lichtdruck 789.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 1.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

18. Oktober 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: An unsere Freunde. – Friedrich Eggers †. – Die k. Kunstsammlungen in Dresden. — Wiener Akademie; C. Piloty; Wilh. Schmidt. — Versammlung deutscher Architekten zu Karlsruhe; Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. – Konkurrenz für das National-Denkmal auf dem Niederwald. – La Salle des batailles; Kunstausstellung in Nantes; Augsburg. — August Wittig; Chr. Sell; Jahn-Denkmal. — Wiener und Münchener Kunstauktionen — Inserate. — Beilagen: Nr. 1 der „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst"; Bücheranzeige von G. Basse in Quedlinburg.

An unsere Freunde.

* Mit dem beginnenden achten Jahrgange dieser Zeitschrift sieht sich die Redaktion endlich in die erfreuliche Lage versetzt, einen lange gehegten Wunsch zu verwirklichen und die „Kunst-Chronik" in ein Wochenblatt umzuwandeln. Die gewaltigen Ereignisse, deren Zeugen wir gewesen sind, brachten unser friedliches Fahrzeug oft in schwere Bedrängniß, und wenn wir trotzdem siebenmal glücklich die Bahn durchmessen haben, so darf unser Blick jetzt, wo kein Wölkchen den Himmel trübt, wohl mit gehobener Zuversicht in die Zukunft schauen.

Wir vertrauen dabei auf das dauernde Wohlwollen unserer kunstfreundlichen Leser, die sich in so großer Zahl — in größerer, als irgend ein deutsches Unternehmen gleicher Art sie je gewann — um uns geschaart haben. Die Leitung der Zeitschrift wird sich die thunlichste Befriedigung der erhöhten Ansprüche, die man an sie zu stellen berechtigt ist, zur ernsten Pflicht machen. Unser Blatt soll für Alles, was lebt und fortwirkt in dem weiten Gebiete der Kunst und Kunstwissenschaft, ein Sammelpunkt sein. Die Kunst der Gegenwart und die Erforschung der künstlerischen Vergangenheit sollen darin vereint zur Darstellung kommen. Denn für beide, das lehrt ihre Geschichte, ist dieser lebendige Contakt eine der ersten Bedingungen fruchtbaren Gedeihens.

Mögen dazu nun auch nach wie vor hilfreiche Freunde von beiden Seiten die Hände bieten! Die letzten Jahre haben uns aus künstlerischen Kreisen mannigfache Beweise des Entgegenkommens gebracht. Der bedeutend erweiterte Raum, den wir in der Folge dem Kunstleben der Gegenwart anweisen können, wird gewiß dieser freundlichen Stimmung förderlich sein. — Aus den Reihen unserer schriftstellerischen Mitarbeiter hat der Tod manchen theuern Genossen vorzeitig abgerufen. Um so dringender bedürfen wir des treuen Zusammenstehens der alten Freunde mit dem rührigen Nachwuchs junger Kräfte, dessen sich unsere Wissenschaft zu erfreuen hat.

Schließlich machen wir unsre geehrten Herren Korrespondenten darauf aufmerksam, daß wir uns zur Erleichterung des beträchtlich ausgedehnten brieflichen Verkehrs in der Regel künftig der gedruckten Korrespondenz im „Briefkasten" der „Kunst-Chronik" bedienen werden. Selbstverständlich bleiben alle ausführlicheren Mittheilungen nach wie vor der direkten Erledigung vorbehalten.

Somit rüstig an's Werk und glückliche Fahrt!

Friedrich Eggers †.

Das Berliner Kunstleben hat gleich in den ersten Wochen seiner angebahnten Neugestaltung einen der schmerzlichsten Verluste erlitten, die für dasselbe möglich waren. Am 11. August starb nach sehr kurzer Krankheit der Professor der Kunstgeschichte und Aesthetik an den drei hier vorhandenen Akademien (Kunst-, Gewerbe- und Bau-Akademie) Dr. Friedrich Eggers, nachdem er erst vor Kurzem zu weiterer Thätigkeit in das Ministerium berufen war. Wie groß die Lücke ist, die der Hintritt des Verstorbenen in Berlin gerissen, wird von selber erhellen, wenn wir uns das Leben des Dahingegangenen in kurzen Umrissen vergegenwärtigen.

Hartwig Karl Friedrich Eggers wurde am 27. November 1819 zu Rostock als der zweite Sohn des

Digitized by Google

Kaufmanns Christian Friedrich Eggers geboren. In einer Privatschule genoß er den ersten Unterricht, dann besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt von 1830 — 1832, trat jedoch zu Ostern letzteren Jahres in die Realschule über, deren Prima er Ostern 1835 verließ, um sich dem Stande seines Vaters zu widmen.

Bereits in seinen Schuljahren hatte er die ersten schriftstellerischen Versuche gemacht, die zum Theil sogar veröffentlicht wurden. Sie erschienen in Amalia Schoppe's Jugendschrift „Iduna;" so u. A. 1834 eine preisgekrönte Erzählung: „Wer Gott fürchtet, kennt keine Menschenfurcht."

Noch während der Kaufmannslehrjahre erwachte die Liebe zum Studium mit Ungestüm in ihm; trotzdem hielt er muthig eine 4½ jährige Lehrzeit aus, damit man nicht von ihm sagen könne, er sei aus der Lehre gelaufen. Während dieser ganzen Zeit aber beschäftigte er sich vielfach sowohl dichterisch als auch mit wissenschaftlichen Studien, namentlich betrieb er die neueren Sprachen, unter denen er hauptsächlich das Englische, demnächst aber auch das Französische, Schwedische und Russische in seine Gewalt brachte.

Nach Ablauf seiner Lehrzeit beschloß er, sich noch für das Studium vorzubereiten, und füllte zu diesem Zwecke in der Zeit von Michaelis 1839 bis Ostern 1841 durch Privatstudien die Lücken aus, welche in seiner Bildung vom Standpunkte des Gymnasialabiturienten sich naturgemäß vorfanden. Nachdem er glücklich das Abiturium bestanden, studirte er ein Jahr in Rostock, wo er sich besonders an den Professor Wilbrandt, den Vater des jetzt vielgenannten Schriftstellers Adolph Wilbrandt, anschloß, und begab sich dann 1842—1843 nach Leipzig, wo er besonders historische Studien unter Wachsmuth betrieb. 1843 bis Michaelis 1844 war er in München und wurde hier durch Thiersch in die Archäologie eingeführt. Darauf hielt er sich ein Jahr in seiner Vaterstadt auf, begab sich aber Michaelis 1845 zu weiteren kunstwissenschaftlichen Studien nach Berlin und promovirte bei der philosophischen Fakultät daselbst 1848 auf Grund einer Dissertation über „Die Kunstarten im Lichte der Gegenwart."

Er behielt nun seinen Wohnort in Berlin bei, indem er sich theils an Zeitungen, theils in Zeitschriften literarisch bethätigte und seine Studien auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft mit Eifer fortsetzte, dabei aber auch Unterricht ertheilte, namentlich deutschen Sprachunterricht an Engländer.

In diese Zeit fiel seine nähere Bekanntschaft mit Franz Kugler, welche für ihn von durchschlagender Bedeutung wurde. Nachdem die Unruhen des Revolutionsjahres vorübergegangen waren, wurde er durch Kugler's Vermittelung von dem Ministerium Ladenberg mit der Ausarbeitung einer Denkschrift über eine umfassende Reorganisation der Kunstverwaltung im preußischen Staate beauftragt. Es ist dies jenes bekannte Schriftstück, welches, vom Ministerium Raumer ad acta gelegt, später im „Deutschen Kunstblatte" vollständig veröffentlicht wurde.

Zu Ostern 1849 trat er in die Redaction der in Schwerin neu begründeten „Mecklenburgischen Zeitung" unter der Chefredaction des Professor Dr. Hegel, der jetzt in Erlangen ist. Dort dichtete er ein Festspiel zur Vermählung des Großherzogs Friedrich Franz, kehrte aber schon im Herbste 1849 nach Berlin zurück und gründete daselbst im Jahre 1850 das „Deutsche Kunstblatt", welches er neun Jahre lang durch alle Wechselfälle einer zweimaligen Verlagsänderung und anderer äußeren Schwierigkeiten hindurch lavirte. (Es ist bekannt, daß vom fünften Bande ab ein Literaturblatt hinzugefügt wurde, dessen Redaktion im letzten Jahre Paul Heyse übernommen hatte.)

Das „Kunstblatt" läßt deutlich den Umfang und die Tiefe seiner während dieser Zeit betriebenen Studien auf dem kunstwissenschaftlichen Felde verfolgen; doch absorbirte ihn die Redaktionsthätigkeit nicht vollständig, vielmehr fand er daneben Zeit zu mannichfacher schriftstellerischer Beschäftigung. So schrieb er den Text zu dem bei Alexander Duncker in Berlin im Stich erschienenen Kaulbach'schen Kinderfriese aus dem neuen Museum; er gab vier Bände der „Argo" heraus, schrieb im Jahre 1857 den Text zu Taubert's Oper „Macbeth", sowie im Jahre 1858 den verbindenden Text zu der Musik Taubert's für den Shakespeareschen „Sturm" und eine „Rauch-Cantate".

In eine spätere Zeit fällt der Text zu den beiden Schauer'schen Photographie-Albums, welche van Dyck und Rembrandt behandeln: zwei Arbeiten, in welchen sein liebevoll eingehendes Verständniß für künstlerische Individualitäten sich glänzend manifestirte. Dieselbe Bedeutung beansprucht der Text zu der photographischen Publikation des Brüggemann'schen Altares zu Schleswig. — Ein schönes Denkmal der Pietät und der Verehrung setzte er seinem Lehrer und Freunde Franz Kugler in jener trefflichen Biographie desselben, welche der dritten (von H. v. Blomberg besorgten) Auflage des „Handbuches der Geschichte der Malerei" vorgedruckt ist.

Erwähnung verdient auch, weil sie für sein ganzes Leben vielfach anregend und fördernd gewirkt hat, seine Betheiligung an jenem literarischen Sonntagsvereine, der weithin bekannt ist unter dem Namen des „Tunnels über der Spree". Auch hier war er durch Kugler eingeführt worden. In demselben wurden viele seiner hoch- und plattdeutschen Dichtungen zum ersten Male vorgelesen, von denen ein Theil veröffentlicht ist in den zwei Jahrgängen des „Mecklenburgischen Dichteralbums am Ostseestrande". Seine poetische Begabung war von der

Digitized by Google

liebenswürdigsten und angenehmsten Art. Er verstand vortrefflich, Gelegenheitsgedichte im besten Sinne zu machen, Gedankenreihen, die im Momente auftauchten, in künstlerischer Form zu reproduziren und zusammenzufassen, und in dem Platt seines engeren Vaterlandes bewegte er sich mit einer solchen Anmuth und Schönheit, verstand er so vollendet den Zauber des Dialektes zur Geltung zu bringen, daß man nur das eine oder andere dieser Gedichte von ihm brauchte vorlesen zu hören — er that dies höchst anspruchslos, aber höchst geschmackvoll — um ihn unbedenklich zu den begabtesten und bevorzugtesten Dialektdichtern unseres Vaterlandes zu rechnen. In der letzten Zeit seines Lebens bereitete er die Herausgabe seiner Dichtungen vor, und es steht wohl zu hoffen, daß dieselbe soweit gefördert ist, um von der Familie einfach besorgt werden zu können.

Von weiteren wissenschaftlichen Arbeiten muß noch der Mitarbeiterschaft an dem Brockhaus'schen Konversationslexikon gedacht werden, welches ihm die meisten kunstwissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen Artikel verdankt.

Nachdem das „Deutsche Kunstblatt" hatte eingehen müssen, schrieb er kunstwissenschaftliche Feuilletons für verschiedene Zeitungen, arbeitete gelegentlich an Fachzeitschriften mit, hauptsächlich aber trieb er Studien zur Abfassung einer Geschichte der Kunst von Winckelmann's Zeiten bis auf die Gegenwart. Namentlich hatte er eine Künstlerindividualität in sein Herz geschlossen und ihr langjährige Arbeit gewidmet; es war Christian Rauch, dessen Leben zu beschreiben er vorhatte, ohne daß bei seiner großen Gewissenhaftigkeit im Arbeiten, der er nie genug that, dieses Werk bis zu seinem Tode die Vollendung erreicht hätte.

Eggers hatte in seltenem Grade die Gabe des Vortrages. Es war ein wahrer Genuß, eine seiner stets mit der außerordentlichsten Sorgfalt vorbereiteten und durchgefeilten Vorlesungen mit seinem milden, weichen und doch klangvollen Organe, mit jener überaus seltenen Feinheit in der rhythmischen Behandlung öffentlich vortragen zu hören. Was er gab, und wie er es gab, war stets eine erhebende und erfreuende Kunstleistung.

So war er denn für derlei Veranstaltungen begreiflicherweise sehr beliebt und begehrt, und er hat kunstwissenschaftliche Vorträge vor verschiedenen kleineren Privatzirkeln wie auch öffentlich vor gemischtem Publikum vielfach und stets mit ungeheurem Erfolge gehalten. Es sind von solchen besonders zu nennen, weil sie im Druck erschienen sind: „Ueber Thorwaldsen", 1863 in der Berliner Singakademie; „Erinnerung an Schinkel", 1864 beim Schinkelfest; ebendaselbst 1866 „Ueber Zweckmäßigkeit und Schönheit"; 1867 in der Singakademie „Ueber Rauch und die neuere Bildhauerei", in der literarischen Gesellschaft zu Potsdam „Ueber Carstens," und 1870 „Blick auf die Kunstrichtung der Gegenwart" in der Singakademie. — In den drei Wintern von 1868 auf 1869, 1869 auf 1870 und 1871 auf 1872 hielt er sehr besuchte und beifällig aufgenommene Cyklen von kunstgeschichtlichen Vorträgen vor einem gemischten Publikum in der Aula des Wilhelms-Gymnasiums auf Veranlassung des Vereines der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin.

In den Jahren 1862 und 1863 unternahm Eggers Studienreisen nach Dresden, Prag, Wien, London, Paris und Kopenhagen. Zu Ostern 1863 ward er zum Lehrer der Kunstgeschichte an der Akademie der Künste zu Berlin berufen und am 27. November desselben Jahres zum Professor ernannt. Er selbst erweiterte seinen Unterricht, indem er Vorlesungen über die klassischen Dichter aller Zeiten und Völker hinzufügte, die er Jahre lang unentgeltlich neben seinem kunstgeschichtlichen Unterrichte fortführte, und durch die er für die Förderung des künstlerischen Verständnisses wie der allgemeinen Bildung unter den Kreisen der Kunstjünger sich die entschiedensten Verdienste erworben hat. Auch auf eine sichtbare direkte Frucht dieser seiner Bestrebungen muß hingewiesen werden: es sind das jene reizvollen und geschickten Radirungen von Otto Försterling, mit welchen die 1869 erschienene Uebersetzung anakreontischer Lieder (von Eggers selber) geziert ist. Erst 1868 erhielt er als Preis für die Ablehnung des Rufes an das Polytechnikum zu Karlsruhe (der darauf an Alfred Woltmann erging) die Anerkennung und Honorirung dieser Lehrstunden als etatsmäßiger.

In dem letztgenannten Jahre wurden ihm auch die Vorlesungen über Kunstgeschichte an der Gewerbe-Akademie, und demnächst ebenso die an der Bau-Akademie übertragen, wozu später noch Vorlesungen über Aesthetik gefügt wurden.

Im März 1870 reiste er nach Italien, um dem Großherzoge Friedrich Franz als kunstverständiger Reisebegleiter zu dienen. Er besuchte mit demselben vorzugsweise Florenz, Rom und Neapel. Mit dem Ausbruche des Krieges kehrte er zurück und geleitete während desselben einen Sanitätszug nach Nancy und Metz.

Für das Hohe und Edle und die idealste Richtung der Kunst begeistert, gehörte Eggers von den Zeiten ihrer Begründung an zu den eifrigsten Mitgliedern (des Vorstandes) der Verbindung für historische Kunst, deren Wanderversammlungen gemeiniglich in seinen sinnigen und in der Darstellung künstlerisch vollendeten Vorträgen über die nach seiner noch unerschütterten Ansicht absolut höchste Gattung der Kunst ihren geistigen Mittelpunkt fanden, so auch noch die letztvergangene zu Hamburg im Jahre 1871.

Wie er vor Jahren bereits in Schwerin eine Anzahl von Inschriften am dortigen Schlosse auf die verschiedenen fürstlichen Erbauer desselben verfaßt hatte, so entledigte er sich mit einer unübertrefflichen Geschicklichkeit eines

Digitized by Google

schwierigeren, aber wohl auch noch mehr begeisternden Auftrages ähnlicher Art, indem er die meisten der bei dem Truppeneinzuge in Berlin an der via triumphalis in Anwendung gekommenen Inschriften verfaßte. Auch hatte er an der Idee zu der ganzen (an dieser Stelle früher ausführlich in ihrem Plan und in ihrer Ausführung gewürdigten) Ausstattung der Berliner Triumphstraße das geistige Urheberrecht für sich in Anspruch zu nehmen. —

(Schluß folgt.)

Die k. Kunstsammlungen in Dresden.

c. c. So besucht und berühmt auch die Dresdener Kunstsammlungen immer waren, so mußten doch ihre Einrichtungen schon lange ziemlich veraltet erscheinen, Einrichtungen, die wohl der müßigen Touristenneugier entgegenkammen, aber die wirkliche Nutzbarkeit der Sammlungen, ihren bildenden Einfluß auf das Publikum nichts weniger als förderten. Seit einigen Jahren ist ein erfreulicher Umschwung ersichtlich: eine Sammlung nach der andern wird im Sinne der Neuzeit reorganisirt und durch erleichterte Zugänglichkeit, durch verbesserte Aufstellung und Katalogisirung der Sammlungsgegenstände dem allgemeinen Genuß und Studium und somit dem Leben näher gerückt. Diese Reorganisation ist dem Minister Frhrn. von Friesen zu danken, in dessen Händen seit einigen Jahren die Generaldirektion der königl. Sammlungen ruht. Derselbe brachte lebendiges Interesse und Verständniß für Kunst zu dem Amte mit, dem er sich, neben seiner bekannten staatsmännischen Thätigkeit, mit Eifer und Umsicht annimmt. Der Name v. Friesen hat in der Geschichte der königl. Sammlungen einen guten Klang, und der gegenwärtige Generaldirektor ist bereits der dritte Friesen, welcher sich um die Sammlungen verdient macht, übrigens nicht nur um die Kunstsammlungen, sondern, wie hier beiläufig bemerkt sein mag, auch um die wissenschaftlichen Museen. Namentlich ist Herrn v. Friesen die Wiederherstellung der in den Maitagen von 1849 zu Grunde gegangenen geologischen Sammlung mit zu danken. Des Generaldirektors Wirken erfreut sich an der bewährten Kunstliebe unseres Königshauses, die sich gegenwärtig vorzugsweise in dem Prinzen Georg, dem Kurator der Akademie, kund giebt, des nöthigen Rückhalts. Andererseits finden die Pläne v. Friesen's in dem Hofrath Dr. von Zahn eine kräftige Stütze, dessen rege Geschäftsthätigkeit und dessen Organisations- und Verwaltungstalent mit seiner den Lesern dieser Zeitschrift bekannten kunstwissenschaftlichen Tüchtigkeit wetteifert.

Bereits vor zwei Jahren erhielt das historische Museum ein neues Besuchsregulativ, welches in liberalster Weise dem Publikum die Sammlung zugänglich macht. Bis dahin waren dort, wie bei einigen andern Sammlungen theilweise noch jetzt, nur sogenannte Führungen üblich, eine Einrichtung, welche lediglich den Taschen der Lohndiener, vulgo Kabinetsjäger, die sich mit der Zusammenstellung der zu führenden Gesellschaften beschäftigten, zu statten kam. An ein Studium der Sammlung und gerade dieser Sammlung, die zu den reichsten und werthvollsten Waffensammlungen Europas gehört, war unter solchen Umständen nicht zu denken. Nach dem neuen Regulativ kann die Sammlung an fünf Tagen der Woche, incl. des Sonntags, ohne irgend eine Zeitbeschränkung benutzt werden; auch ist das Nachzeichnen der Gegenstände ohne weiteres gestattet.

In derselben Weise ist neuerdings der Besuch und die Benutzung des Grünen Gewölbes erleichtert worden. Daß diese Erleichterung im Sinne des Publikums geschehen, erhellt aus der gesteigerten Frequenz. Seit dem ersten Mai dieses Jahres, an welchem die neue Besuchsordnung für das Grüne Gewölbe in's Leben trat, sind bis zum ersten September über 20,000 Eintrittskarten ausgegeben worden; dabei sind die zahlreichen Freikarten noch nicht gerechnet, welche Künstler, Gewerbtreibende und andere Personen zu Studienzwecken erhielten. Für die Beibehaltung des Eintrittsgeldes lassen sich, wenigstens bei dem Grünen Gewölbe, verschiedene Gründe geltend machen. Zunächst ist der Verwaltungsaufwand durch die neue Einrichtung bedeutend erhöht worden, sodann auch ist einerseits bei der Beschränktheit der Lokalitäten und andererseits bei der Kostbarkeit der exponirten Gegenstände eine Ueberfüllung durch den Zudrang der ohne jedes Sachinteresse nur müßig gaffenden Menge zu vermeiden. Das Grüne Gewölbe erfreute sich von jeher eines großen Rufes und galt, neben der Gemälde-Galerie, mit als ein künstlerisches Wahrzeichen Dresdens. Weniger läßt sich das von der Gewehr-Galerie behaupten, einer Sammlung, die in den letzten Jahrzehnten ganz in Vergessenheit gerathen war. In keinem der fashionablen Reisebücher findet sie sich verzeichnet, und doch gehört sie zu den interessantesten Sammlungen ihrer Art. Ueber 1800 Stück Büchsen, Flinten, Pistolen, Windbüchsen, Rüstungen, Schnepper, Fangeisen u. dergl. umfassend, bildet sie zunächst für den Jäger und Militär eine anziehende und lebensvolle Illustration der Waffenkunde und zwar hauptsächlich der Jagdwaffenkunde; aber auch die Kunstindustrie findet, bezüglich der Behandlung des Metalls, wie der Formen des meist noch jetzt passenden symbolischen Ornaments, wodurch frühere Jahrhunderte die Waffe poetisch zu beleben verstanden, eine sehr ergiebige Studienquelle. Die Mehrzahl der Waffen ist reich und kunstvoll verziert. Die Schäfte sind mit Perlmutter, Schildkrot, Elfenbein ausgelegt; die eingeschlagenen oder getriebenen Beschläge von edeln Metallen zeigen häufig jene feine Arbeit, welche im 17. und noch Anfang des 18. Jahrhunderts in Brescia und Mailand zu Hause war, und an den Läufen fehlt es nicht an dem schönsten orientalischen Damast. An dem

Digitized by Google

alterthümlichen Lokale, in welchem die Sammlung untergebracht, hat sie einen recht geeigneten Hintergrund. Das Lokal befindet sich in dem sogenannten Stallgebäude, welches auf der Augustusstraße das königl. Schloß mit dem alten Galeriegebäude verbindet. Letzteres Gebäude wird gegenwärtig umgebaut, um das historische Museum und die Porzellan- und Gefäß-Sammlung aufzunehmen. Insbesondere dürfte durch diese Uebersiedelung die zuletzt genannte Sammlung gewinnen, die gegenwärtig in den finstern Souterrainräumen des japanischen Palais sehr schlecht aufgehoben ist.

Auch die Gemäldegalerie hat im vorigen Jahre verschiedene Veränderungen bezüglich der Aufstellung der Bilder erfahren. Zunächst hat man der Ueberfüllung der Kabinete auf der Nordseite und der beiden kleinen äußeren Säle auf der Nordseite abgeholfen. Viele Bilder hingen hier zu hoch und entzogen sich so der Beschauung. Um Licht und Raum zu gewinnen, hat man den langen und breiten Korridor auf der Südseite, der bisher in seiner Leere und Kahlheit sich sehr unvortheilhaft präsentirte und von keinem Nutzen war, mit zur Aufstellung der Bilder herangezogen. Der Korridor ist mit sogenannten Scherwänden versehen worden, und es haben hier zahlreiche, bisher in den erwähnten Kabinets befindliche Bilder, und zwar solche von einem mehr dekorativen und für einen derartigen Vorsaal passenden Charakter Platz gefunden. Dabei hat man nicht außer Acht gelassen, in diesem der Sonne sehr ausgesetzten Raume nur auf Leinwand und nicht auf Holz gemalte Bilder unterzubringen. Sodann wurden aus den Kabinets die altitalienischen, altniederländischen und altdeutschen Gemälde, die mehr nur dem kunstgeschichtlichen Studium dienen, bis auf eine Elite derselben, die für alle Besucher von gleichem Interesse ist, in das zweite Stockwerk gebracht. Um in dieser Etage den nöthigen Platz zu schaffen, sind die Werke neuerer sächsischer Künstler, die hier aufgestellt waren, in den nordöstlich gelegenen Zwingerpavillon translocirt und dort zu einer Separatsammlung vereinigt worden. In den beiden äußeren östlichen Sälen, in denen früher die Bilder der altdeutschen und altniederländischen Schule hingen, findet man gegenwärtig Gemälde kleineren Formats, hauptsächlich Bildnisse von Rubens und Rembrandt und deren Schülern aufgestellt. Bilder, die früher sehr zerstreut waren und auf diese Weise wenig zur Geltung gelangten, während sie in ihrer gegenwärtigen Aufstellung für das Studium jener Meister einen trefflichen Anhalt bieten, der insbesondere in diesen Sälen, wo viel kopirt zu werden pflegt, von Wichtigkeit ist und willkommen sein wird.

Was die neueren Erwerbungen der Galerie betrifft, so ist namentlich ein schöner Albert Cuyp hervorzuheben: eine Dame mit Kavalier, beide zu Pferde, in halber Lebensgröße. Das Bild, welches das Gepräge des Meisters trägt, ist zudem mit dem vollen Namen desselben bezeichnet. Die Erwerbung, welche Herr v. Friesen gelegentlich eines Besuches in Brügge für den billigen Preis von 10,000 Frcs. gemacht, ist um so schätzbarer, als Cuyp in der Galerie noch nicht vertreten war.

Allen Kunstfreunden wird auch die Nachricht von Interesse sein, daß die Schätze der Galerie der photographischen Nachbildung und Vervielfältigung entgegengehen. Eine direkte Reproduktion hat bisher nicht stattgefunden. Die vorhandenen Photographien von Gemälden der Dresdener Galerie sind theils nach Zeichnungen, wie die schönen Hanfstängl'schen Blätter, theils nach Stichen u. dergl. gefertigt. Es gab eine Zeit, wo man eher den Lauf eines Geschützes als einen so profanen Photographie-Apparat auf die Werke der Galerie gerichtet hätte. Die Erlaubniß, sie nun durch die schwarze Kunst der Neuzeit publiziren zu dürfen, hat die Berliner photographische Gesellschaft erhalten, welche am Museum ein Atelier erbaute und bereits Hand an's Werk legt. Auch die künstlerisch interessantesten Gegenstände des historischen Museums liegen gegenwärtig in trefflichen Photographien von Hanfstängl in München vor; und ebenso soll, dem Vernehmen nach, das reiche Vorbildermaterial des Grünen Gewölbes der Kunstindustrie und Kunstbildung zugänglich gemacht werden.

Personalnachrichten.

Wiener Akademie. Da nach dem neuen Statute sowohl das Ehrenamt eines Präsidenten als auch das Direktorat der Akademie wegfällt, haben der Präsident Dr. G. Heider und Direktor Chr. Ruben auf ihr Ansuchen die Entlassung von diesen Aemtern und zugleich für ihr langjähriges Wirken die kaiserliche Anerkennung erhalten. Zum Rektor für die nächsten beiden Jahre wurde einstimmig Professor Friedrich Schmidt gewählt. — Anselm Feuerbach, der gegenwärtig in Rom mit der Ausführung seiner „Amazonenschlacht" beschäftigt ist, tritt mit nächstem Sommersemester seine Professur an.

Professor C. Piloty wurde bei Gelegenheit der Münchener Universitätsfeier zum Ehrendoktor promovirt.

Wilhelm Schmidt in München hat die Weiterführung des durch Andresen's Tod unterbrochenen Nagler'schen Monogrammisten-Lexikons (München, bei G. Franz) übernommen.

Kunstvereine.

R. B. **Die sechszehnte Versammlung der deutschen Architekten und Ingenieure,** welche in den Tagen vom 22. bis 26. September in Karlsruhe tagte und von ungefähr 1400 Theilnehmern aus allen Theilen des deutschen Vaterlandes besucht war, verlief in ungestörter Ordnung gemäß dem früher (in der Deutschen Bauzeitung) publizirten Programme und hat, begünstigt durch gutes Wetter und das freundlichste Entgegenkommen von Seiten der Badenschen Staatsregierung und der Städte Karlsruhe und Baden-Baden ihren Zweck, nämlich persönliche Berührung und Gedankenaustausch sonst räumlich weit entfernter Fachgenossen und gemeinsame Besichtigung hervorragender Bauwerke, in vollstem Maße erfüllt. Das Lokal-Komité hatte in nicht genug anzuerkennender Weise die umfassendsten Vorbereitungen getroffen, um den zahlreichen Gästen den Aufenthalt in Karlsruhe angenehm und nutzbringend zu machen. Die allgemeinen Sitzungen wurden in vortrefflicher Weise von Professor Baumeister in Karlsruhe geleitet. In der Abtheilung für Architektur wurden, außer einem langen salbungsvollen, aus inhaltlosen Phrasen zusammengesetzten Vortrage des Herrn Tochtermann aus Aachen, welcher auf keiner Seite Beifall fand, nochmals die Angelegenheit der Konkurrenz zum deutschen Reichstagsgebäude und einige Fragen rein technischer Natur besprochen. Die Abtheilung für Ingenieurwesen

Digitized by Google

erfreute sich einer Reihe interessantester Vorträge. Die Ausstellung architektonischen Arbeiten war reich beschickt. Baurath Hase in Hannover, die Architekten Martens in Kiel, Hauberisser in Wien und A. hatten sehr interessante Entwürfe und Originalzeichnungen, Prof. Durm in Karlsruhe und Diemer daselbst vortreffliche Reisestudien ausgestellt. Besondere Aufmerksamkeit erregten die Konkurrenz-Entwürfe zum Deutschen Reichstagsgebäude. Unter den zahlreichen Photographieen fanden besonders jene von G. M. Eckert viel Beifall. Die gemeinsam unternommenen Ausflüge nach der Rheinbrücke bei Maxau, nach Baden-Baden, Kehl, Straßburg und Heidelberg, an welchen sich auch die die Fachgenossen begleitenden Damen betheiligten, gestalteten sich durch die schönen Arrangements des Komité's, die Munifizenz des Großherzogs von Baden und die liebenswürdige Theilnahme der Städte Karlsruhe und Baden-Baden zu herrlichen Festen, bei welchen vielfach alte Freundschaften erneuert, neue geschlossen wurden, und an welche die Fachgenossen noch lange mit Vergnügen sich erinnern werden. Wohl alle Theilnehmer schieden aus dem schönen Lande Baden mit den Gefühlen der Befriedigung und des innigsten Dankes. — Die 17. Versammlung soll im Jahre 1874 in Berlin abgehalten werden.

* **Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.** Unserem heutigen Hefte liegt die erste Nummer der „Mittheilungen" dieser Gesellschaft bei, welche den Abonnenten der Zeitschrift unentgeltlich geliefert werden. Wir wollen nicht versäumen unsere Leser auf das neue Organ und auf die Bestrebungen der genannten Gesellschaft noch besonders aufmerksam zu machen.

Konkurrenzen und Prämiirungen.

Nationaldenkmal auf dem Niederwalde. Ueber die Konkurrenzentwürfe zum Nationaldenkmal (37 an der Zahl) ist in den letzten Tagen die Entscheidung der Jury erfolgt: sie erklärt die Entwürfe No. 7, 27, 13 für die „relativ besten von rein künstlerischem Standpunkt" aus, auch in dieser Reihenfolge, und erkennt ihnen die Ehrenpreise zu. Die Namen der Künstler sind: Architekt Eggert in Berlin (No. 7), Professor Joh. Schilling in Dresden (No. 27), und Architekt A. Pieper in Dresden (No. 13). Die Jury erklärt indessen weiter, daß sie nicht in der Lage sei, einen dieser Entwürfe zur Ausführung zu empfehlen. „Trotz der unleugbaren künstlerischen Vorzüge, welche diese Entwürfe auszeichnen, genüge keiner vollständig der vorliegenden Aufgabe, und außerdem würden die event. Kosten eines jeden derselben die präliminirte Bausumme mehrfach übersteigen. Die etwa vorzunehmenden Reduktionen dieser Entwürfe, um auch nur annähernd die ausgesetzte Summe einzuhalten, müßten so einschneidender Art sein, daß wenig von dem ersten Entwurf übrig bleiben würde, und ein ganz neuer Entwurf entstände. Da somit auch in den drei als die relativ besten anerkannten Entwürfen eine Kardinalbedingung des Programms, dahin gehend, daß die präliminirte Kostensumme nicht überschritten werde, nicht annähernd eingehalten sei, so trete demnach den Bestimmungen des Programmes gemäß die Berechtigung ein, gar keinen Preis zu ertheilen." Ueber die Ausstellung der Konkurrenzentwürfe lassen wir demnächst einen eingehenden Bericht folgen.

Sammlungen und Ausstellungen.

G. **„La salle des batailles".** Im Jahre 1852, als das Dekret erschien, welches die Güter der Familie Orleans aufhob, ließ der Herzog von Aumale seine Galerie aus dem Schlosse Chantilly, bekannt unter dem Namen „la salle des batailles" fortbringen; gegenwärtig werden diese Gemälde, durch viele neu acquirirte Werke vermehrt, wieder an ihrem früheren Platze aufgestellt.

G. **Kunstausstellung in Nantes.** Am 1. November wird in Nantes eine Kunstausstellung eröffnet; in Paris hat sich dafür ein Komité, mit Professor Gerôme an der Spitze, gebildet.

H—r. **Augsburg.** Ein Karton von Ludwig von Kramer, der die vorzüglichsten Bürger Augsburgs im sechzehnten Jahrhundert in gelungener Gruppirung zeigt, nimmt seit seiner hier erfolgten Ausstellung die allgemeine Aufmerksamkeit und Anerkennung in Anspruch. Das gewissenhafte Quellenstudium, durch welches die meisten Dargestellten in historisch erwiesener Porträtähnlichkeit, umrahmt von der jetzt leider verwischten reizenden Architektur der Reichsstadt, erscheinen, mit echt künstlerischer Ausführung vereint, leihen dem Bilde seinen Werth.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor August Wittig in Düsseldorf** hatte bekanntlich für die Rheinfaçade der dortigen Akademie die vier kolossalen Medaillonporträts von Raffael, Michelangelo, Holbein und Dürer in Sandstein ausgeführt, welche beim Brande zu Grunde gingen, deren Gypsmodelle aber erhalten worden waren. Letztere sind nun in der Nacht vom 15. zum 16. September in frevelhafter Weise vermittelst Einbruch gänzlich zerstört worden. Ebenso sind die schönen Erstlingswerke eines talentvollen Schülers von Wittig, Georg Neumann, die sich im selben Raum befanden, schonungslos zertrümmert, während andere Sachen, auch solche, die etwa Diebesgelüste hätten rege machen können, unberührt blieben. Der Polizei ist es gelungen, den Uebelthäter, einen Arbeiter im Alter von 21 Jahren zu verhaften, der die That eingestanden hat. Man sieht der eingeleiteten Untersuchung mit um so größerer Spannung entgegen, als allerlei Gerüchte über die Ursachen des Vergehens im Umlauf sind. Hoffentlich handelt es sich indessen nur um einen Akt roher Zerstörungslust und nicht um eine wohlberechnete Intrigue.

B. **Christian Sell in Düsseldorf** hat sein großes Bild „Der Sieg bei Königgrätz" für die Nationalgalerie in Berlin vollendet und damit ein Werk geschaffen, welches alle seine früheren Arbeiten übertrifft. Es ist der Moment zur Darstellung gebracht, wo König Wilhelm mit zahlreicher Begleitung (alles Porträtfiguren) an der Spitze der Reiterei zur Verfolgung des Feindes vorgeht und von den Truppen der zweiten Garde-Division, die mehrere Geschütze erobert haben, jubelnd begrüßt wird. Freudige Begeisterung belebt die ganze Scene, die sich weithin übersichtlich entrollt, und ein Zug historischer Größe verleiht der ganzen Komposition jenen höheren Werth, dessen sich nicht viele moderne Schlachtenbilder zu rühmen vermögen.

φ. σ. **Jahn-Denkmal.** Das von Enke modellirte und von Gladenbeck in Erz gegossene Standbild Jahn's, des Begründers der deutschen Turnerei, welches auf dem Schauplatze seiner Thätigkeit, der Berliner „Hasenhaide" am 10. August enthüllt wurde, macht einen recht erfreulichen Eindruck; die Schwierigkeiten, die der Gegenstand dem Künstler bot, sind glücklich überwunden. Die nöthige Idealisirung ist mit dem alten Manne vorgenommen worden, ohne daß das Charakteristische seiner Persönlichkeit verwischt worden wäre. In freier hochaufgerichteter Haltung steht er da; der an den Hüften zugeknöpfte, sonst offene, bis etwa an die Kniee reichende deutsche Rock läßt die markige Gestalt und die gedrungenen Körperformen hervortreten, soweit dies bei moderner Tracht möglich ist. Als Stütze dient der Stumpf einer Eiche, auf den er sich mit der Rechten lehnt; die Linke ist lose in die Hüfte gestemmt. Die Statue selbst ist 10′ hoch; die Höhe des Unterbaues beträgt 11′. Der letztere wird gebildet durch eine Pyramide, welche aus verschiedenen, mit entsprechenden Inschriften versehenen, von deutschen und außerdeutschen Turnvereinen gesandten Steinblöcken gebildet ist, und macht, geschickt komponirt, wie er ist, einen durchaus originellen und sachentsprechenden Eindruck. Eine Geschmacklosigkeit freilich ist es, daß die übriggebliebenen Steine hinter dem Denkmal zu einem besonderen kleinen Häuflein aufgethürmt worden sind. Hoffen wir, daß das Denkmal in einer Gegend, die der Hauptschauplatz des Berliner Banditenthums ist, vor Mißhandlungen geschützt bleibt. —

Vom Kunstmarkt.

Wiener Kunstauktion. Am 11. und 12. November findet durch die Herren Miethke & Wawra im Wiener Künstlerhause die Versteigerung einer gewählten Sammlung alter Meister, besonders Niederländer, aus dem Nachlasse des verstorbenen Barons von Mecklenburg statt. Der Katalog ist mit Radirungen von Prof. W. Unger ausgestattet. — Am 19. und 20. November erfolgt ebendaselbst durch dieselbe Firma die Versteigerung der Gemäldesammlung des Herrn J. P. Morocutti in Graz, aus Werken moderner Meister bestehend.

Die Montmorillon'sche Kunstanstalt in München versteigert am 24. Oktober und an den folgenden Tagen die Kupferstichsammlung des Herrn Dr. Edmund J. Posonyi, eines Bruders des bekannten Wiener Kunsthändlers, welche besonders an Werken der deutschen Kleinmeister des 16. Jahrhunderts reich ist. Näheres bietet der 1300 Nummern umfassende Katalog.

Inserate.

MEYERS REISEBÜCHER.

OBER-ITALIEN

von

Dr. Th. Gsell-Fels.

Mit 10 Karten, 31 Plänen, 89 Ansichten, 1 Panorama.

Revidirte Ausgabe 1872.

1 Band, geb. 3⅓ Thlr.

Bibliographisches Institut in Hildburghausen.

Kritiken der Presse:

„... *Dass auch Ober-Italien in so sachkundiger und verständnissvoller Weise behandelt wurde, war ganz besonders ein Bedürfniss, denn Bädeker ist gerade in diesem Abschnitt am dürftigsten, und selbst Murray und du Pays haben doch nicht in allen aus der rechten Quelle geschöpft. Dem Reisebuche von Gsell-Fels merkt man jene Herrschaft über die Sache an, welche durchgängige eigene Anschauung von Land, Volk und Denkmälern gewährt...*"

Prof. Woltmann in der „National-Zeitung".

„... *Gsell-Fels hat so in der That ein Reisehandbuch für Italien geschaffen, um das wohl, wie R. Andree bemerkt hat, andere Völker uns beneiden können...*"

Kölnische Zeitung.

„... *Die Gsell'schen Führer nehmen unter allen bis jetzt erschienenen Reisebüchern durch Italien den ersten Rang ein. Sie verbinden die Vortheile des Bädeker und Fournier mit denen von Burckhardts Cicerone...*"

Prof. Bergau im „Nürnberger Korrespondenten".

[1]

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion

in Stuttgart Nr. XI.

Dienstag den 19. November und folgende Tage **Versteigerung der ersten Abtheilung** der alt-berühmten und prachtvollen **Kupferstich-Sammlung** des **Marchese Durazzo** in **Genua**, enthaltend:

1) das ausgezeichnete Cabinet von **Niellen** (über 200 Exemplare der schönsten Abdrücke, sowie **Original-Silberplatten**);
2) die **Kupferstiche etc.** der Stechernamen **A—L** inclusive, darunter die Meister **Aldegrever, B.** und **H. S. Beham, B. Baldini, Botticelli, G. A. da Brescia, Bocholt, Binck, Brosamer, Callot, G.** und **D. Campagnola, Carracci, Cranach, Dürer, Drevet, Edelinck, Francia, Glockenton, Krug, Lucas van Leyden, M. Lorch etc. etc.**; ferner viele Anonyme, besonders alt-deutsche und alt-italienische Meister, welch letztere zwei Schulen überhaupt den Kernpunkt der Sammlung bilden und in reichster Weise vertreten sind;
3) die **Zeichnungen alter Meister**;
4) die **illustrirten Werke und Bücher über Kunst etc.**

Der **Catalog** ist zu beziehen von Herrn **C. G. Boerner** in **Leipzig**, von dem Unterzeichneten und zwar die gewöhnliche Ausgabe zu dem Preise von 1 fl. 10 kr. = 20 Sgr.. Die Prachtausgabe auf grossem Velinpapier mit 25 Albertotypien zu dem Preise von 4 fl. 6 kr. = 2 Thlr. 10 Sgr.

[2] **H. G. Gutekunst,**
Kunsthandlung, Stuttgart.

In meinem Verlage erscheint demnächst mit Eigenthums-Recht:

[3]

Madonna

von **Friedr. Overbeck.**

(Gemalt im Jahre 1852.)

(Das Original wurde kürzlich von der Gemälde-Sammlung des Lübecker Kunst-Vereins angekauft.)

Photographie nach dem Original

von **Johs. Nöhring.** Preis 3 Thlr.

Die Grösse ist **genau** dieselbe wie **Brockmann's „Della Sedia"** von **Raphael**, zu welcher vorstehende Madonna ein würdiges und gewiss willkommenes **Pendant** bildet.

F. W. Kaibel,
Kunst- und Musikalien-Handlung. Lübeck.

Kunst-Auktion

in Kopenhagen

am 26. November 1872.

Versteigerung der III. Abtheilung der von dem verstorbenen Justizrath **C. W. Schmidt** hinterlassenen **Sammlung von Kupferstichen**, enthaltend die **französische Schule**. Hervorzuheben sind namentlich die **Pracht-Grabstichelblätter**, sämmtlich in schönen alten Abdrücken und ganz vorzüglich erhalten, mit vollem Rande; besondersreich vertreten: Baléchon, Beauvarlet, Bervic, Blanchard, Bridoux, Chevillet, Desnoyers, Edelinck, Forster, François, Henriquel-Dupont, Ingouf, Laugier, de Launay, Lecomte, Lefèvre, Leroux, Lignon, Lorichon, Louis, Martinet, Massard, Mercuri, Prudhomme, Richomme, Wille.

Der Katalog ist gratis zu beziehen durch den Unterzeichneten, der auch Aufträge übernimmt.

Th. Lind,
[4] Buch- und Kunsthändler.

Verlag von **Paul Bette** in **Berlin.**

Lose Blätter,

Vier Silhouetten

von

Paul Konewka.

Gr. Fol. in eleg. Umschl. mit Porträtsilhouette, entw. und geschnitten von Albert Vogel.

1. Hinaus und heim. 2. Weihnachtszeit. 3. Soldatenloos. 4. Die vier Lebensalter.

[5] Compl. 1 Thlr. 15 Sgr., einzeln à 15 Sgr.

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4⅓ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 3.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1. November 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Overbeck's kunstmythologischer Atlas. — Nekrologe: C. Bitterlich: B. Nordenswan. — Städtische Gemäldegalerie zu Hamburg; Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereins; Düsseldorf; Ausstellung kunstgewerblicher Gegenstände im Berliner Zeughause. — Kunstverein Malkasten; Besichtigung von Gypsmodellen des Professors A. Wittig. — Berichte vom Kunstmarkt: Versteigerung der Naumann'schen Kupferstichsammlung in Berlin. — Inserate.

Overbeck's kunstmythologischer Atlas.

Professor Johannes Overbeck in Leipzig giebt zu seiner „Griechischen Kunstmythologie", von der im vorigen Jahre der erste Band (Zeus) erschienen ist, einen Denkmäler-Atlas heraus, welcher eine Ergänzung der im Buche selbst enthaltenen Holzschnitt-Illustrationen und lithographischen Tafeln bilden soll.

Das Werk besitzt in seiner ganzen äußeren Erscheinung und in der wissenschaftlichen Grundlage, auf der es beruht, höchst glänzende und in dieser Vereinigung seltene Eigenschaften. Die liberale Unterstützung, welche das königl. sächs. Ministerium des Cultus und öffentlichen Unterrichts auf Befürwortung der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften ihm angedeihen ließ, gestattete bei der Herbeischaffung des Materials wie bei dessen Verarbeitung einen Aufwand, wie wir ihn bei wissenschaftlichen Unternehmungen deutschen Verlags nur allzu selten antreffen, und das gerechte Aufsehen, welches die Overbeck'sche Publikation deshalb in der gelehrten Welt erregt hat, ist wohl geeignet, den deutschen Regierungen wieder einmal den Weg zu zeigen, auf dem noch mancher friedliche Lorbeer zu erringen wäre.

Die specielle Aufgabe, die der Verfasser mit dem Atlas lösen will, die Ergänzung, welche die Tafeln den Illustrationen des Buches bieten sollen, betrifft vorzugsweise die Denkmäler *größeren Umfangs*, „in welchen" (den Worten des Prospektes zufolge) „*die eigentliche künstlerische Entwickelung* der Göttergestalten und ihrer Mythen gegeben ist", für die sich deshalb die kleineren Illustrationen des Buchs in Bezug auf Deutlichkeit und Schönheit der Wiedergabe nicht ausreichend erweisen. Und zwar hat sich der Herausgeber durch die bedeutenden Dimensionen der Denkmäler zu einem außergewöhnlich großen Format seiner Atlastafeln veranlaßt gefunden, „weil durch dieses allein der unschätzbare Vortheil einer *vergleichenden Betrachtung* der gegenständlich zusammengehörigen oder eine kunstgeschichtliche Entwickelung darstellenden Monumente gewahrt werden konnte."

Wir gestehen, dieses Auskunftsmittel erscheint uns von ebenso zweifelhaftem Werth wie die Begründung, welche dafür in den eben angeführten Worten geboten wird. Die exorbitante Größe des Formats (welches eine Bildfläche von nahezu 3 Fuß Höhe und 2 Fuß Breite bietet) erleichtert die vergleichende Betrachtung durchaus nicht, erschwert sie vielmehr. Jedermann weiß, welche Plage diese riesigen Imperial-Folianten für jede Bibliothek und vollends für das Studirzimmer sind. Um die Vergleichung einer größeren Anzahl von Gegenständen genau und bequem vornehmen zu können, muß ich sie auf getrennten, leicht beweglichen Blättern vor mir haben. Die Tafeln eines wissenschaftlichen Denkmälerwerkes sollen ja doch keine *Wandtafeln* sein (für diese wären selbst die Dimensionen der einzelnen Abbildungen in Overbeck's Atlas nicht groß genug), es kommt also bei ihrer Herstellung nicht darauf an, möglichst viele Einzelbilder mit einem Blick übersehbar zu machen, sondern jedes einzelne Bild in größter Schärfe und Schönheit herzustellen und durch eine streng systematisch durchgeführte Reihenfolge für die leichte Vergleichung des Zusammengehörigen Sorge zu tragen. Die Vereinigung *aller* wichtigen Denkmäler, welche unter einen bestimmten Gesichtspunkt fallen, auf *einer* Tafel ist ohnehin, auch bei dem riesigsten Formate, nicht durchführbar. Die Uebersichtlichkeit kann überhaupt nicht durch ein so äußerliches Mittel, wie es die Formatvergrößerung ist, sondern

nur durch den inneren Organismus des Werkes ſelbſt, durch ſtreng logiſche Eintheilung und Anordnung des Stoffes bewerkſtelligt werden.

Da ſtoßen wir nun aber auf den wundeſten Punkt des Overbeck'ſchen Denkmälerwerkes, auf ſeine Stoffgliederung. Dieſe ſollte doch, der oben citirten Programmſtelle gemäß, die „künſtleriſche Entwickelung der Göttergeſtalten und ihrer Mythen" zur Darſtellung bringen. Mit andern Worten: ſie ſollte eine zugleich kunſt- und religionsgeſchichtliche ſein. Was aber bietet uns das Overbeck'ſche Werk in Wirklichkeit? Die auf Zeus bezüglichen Monumente der erſten Lieferung ſind auf fünf Tafeln folgendermaßen vertheilt:

Taf. 1: Ueberſicht der Entwickelung der Geſtalt des Gottes in Reliefs, Vaſengemälden, Graffiti, Wandgemälden.

Taf. 2: Die bedeutenderen Büſten und Statuenköpfe (ihrer 12, davon 6 in doppelter Anſicht).

Taf. 3: Fortſetzung der Reliefs und die wichtigeren Modifikationen der Darſtellung des Zeus nach beſtimmten Culten.

Taf. 4 und 5: Beginn der auf die Mythen des Gottes bezüglichen Monumente (Geburt, Kindheitspflege, Gigantomachie).

Die Fortſetzung und den Beſchluß der Zeusmythen (ſeine Liebesverbindungen) ſollen die Tafeln 6—8 der zweiten Lieferung bringen. Die Geſtalt des Gottes wird alſo von dem Typus ſeines Kopfes losgetrennt, und eine bunte Folge von Kunſtwerken verſchiedenſter Technik und weitentlegenen Urſprungs, welche die Geſtalt des Gottes in den für dieſen charakteriſtiſchen Wendungen, Stellungen und Verbindungen illuſtriren ſollen, auf einer Tafel zuſammengeſtellt. Dann werden die Büſten und Statuenköpfe für ſich betrachtet und endlich die ſonſtigen Bildwerke, theils nach Kunſtgattungen, theils nach Gegenſtänden geordnet, auf den letzten Tafeln daran gereiht. Ein klares Bild von der geſchichtlichen Entwickelung des Zeusideals und der Zeusſage in den Werken der griechiſchen Kunſt kann auf dieſe Weiſe unmöglich gewonnen werden; und die großen Tafeln mit ihren vielen Darſtellungen neben einander machen die Sache natürlich nicht beſſer, im Gegentheil.

Unſeren Bedenken gegen die wiſſenſchaftliche Oekonomie des Werkes könnten wir noch ein weiteres anreihen, welches gegen die Bevorzugung der Photographie bei der Herſtellung der Vorlagen für die Tafeln gerichtet iſt. Doch darüber nur wenige Worte, um nicht in dieſen Blättern oft Geſagtes wiederholen zu müſſen. Es iſt richtig, wenn der Proſpekt bemerkt, daß „begabte Künſtler ihr eigenes Stilgefühl in die Zeichnung hineintragen." Der photographiſche Apparat trägt freilich gar kein Stilgefühl, aber er trägt Fehler in die Zeichnung hinein. Und ganz beſonders empfindliche Fehler bei der Wiedergabe von Statuen, Büſten und Reliefs, deren Zeichnungen Profeſſor Overbeck nach photographiſchen Aufnahmen der Originalwerke oder Abgüſſe machen läßt, während er für die Wiedergabe von Wandgemälden auf die Hilfe der Photographie verzichtet. Bei Darſtellungen auf der Fläche halten wir dieſe Hilfe nun gerade nicht für ſo nachtheilig. Denn die Mängel der farbigen Wirkung laſſen ſich ſehr einfach dadurch beſeitigen, daß man die richtigen Töne dem Zeichner angiebt. Dieſe Mängel ſind ſtofflicher Natur. Die Fehler in den Verhältniſſen und in der perſpektiviſchen Wirkung hingegen, mit denen jede Photographie eines plaſtiſchen Werkes behaftet iſt, ſind ſehr ſchwer durch Demonſtration zu heben; ſie wollen durch Vergleichung der Photographie mit dem Gegenſtande künſtleriſch empfunden ſein; denn ſie ſind optiſcher Natur. Die Berichtigung der Photographie durch den Zeichner erheiſcht alſo in dieſem Falle Anſchauung des Originals. Wenn der Zeichner überhaupt ein Künſtler iſt, wird er gut thun, ſich dabei durch die Maſchine nicht irre machen zu laſſen.

Abgeſehen von dieſem Einwande gegen die Zuhilfenahme der Photographie verdient das Verfahren des Herausgebers bei Beſchaffung der Vorlagen das höchſte Lob. Er geht ſtets auf die Originale ſelbſt oder auf gute Abgüſſe zurück. Ausgenommen von dieſer Regel ſind nur wenige, abſolut unzugängliche oder verloren gegangene Denkmäler und die meiſten Spiegelzeichnungen und Vaſenbilder, weil von dieſen größtentheils gute neuere Publikationen exiſtiren. Die dadurch dem Werke vindicirte Quellenmäßigkeit war bei der Unzahl manierirter und ungenauer Abbildungen, an welchen die Kunſtwiſſenſchaft zu leiden hat, allerdings das erſte und dringendſte Erforderniß für ein ſo ernſt angelegtes Werk. Wiſſen doch die Annalen unſerer mythologiſchen und archäologiſchen Literatur von ſo manchem Relief und geſchnittenem Steine zu erzählen, deſſen Ausſehen durch die wiederholten Publikationen eine förmliche Metamorphoſe erfahren hat; ja ſind doch ſogar aus verſchiedenen Abbildungen eines und deſſelben Denkmals in der Vorſtellung ſpäterer Interpreten ſchon deren mehrere geworden, bloß weil z. B. ein Zeichner die Originalanſicht von der Hand ſeines Vorgängers „im Gegenſinn" kopirt hatte!

Nicht minder warme Anerkennung gebührt ſchließlich der techniſchen Herſtellung der Lithographien, welche nach Zeichnungen von O. Schulz, M. Lämmel u. A. in der bewährten Anſtalt von J. Bach in Leipzig angefertigt ſind. Sie geben ſowohl in den einfach radirten Abbildungen den Stil der Vaſenmalereien und Graffiti, als in den ausgeführten Kreidezeichnungen die plaſtiſche Modellirung der Skulpturwerke auf charakteriſtiſche und geſchmackvolle Weiſe wieder. E. v. L.

Nekrologe.

Eduard Bitterlich †. „Wenn die Blätter fallen in des Jahres Kreise, wenn zu Grabe wallen entnervte Greise, da gehorcht die Natur ruhig nur ihrem alten Gesetze, ihrem ewigen Brauch; da ist nichts, was den Menschen entsetze. Aber in sein stygisches Boot rasset der Tod auch der Jugend blühendes Leben!" — So klagen die Gefährten Manuel's in Schiller's „Braut von Messina" über den frühen Tod des geliebten Führers. So bittere Klage durften auch wir erheben, als am 23. Mai d. J. mit den von lieben Händen gespendeten Blumen, mit der Handvoll Erde und schweren Thränentropfen die letzten Grüße hinunterfielen auf den Sarg des früh dahingegangenen Eduard Bitterlich, — Klage um den ausgezeichneten Künstler, um den im Glauben, Hoffen und Lieben niemals wankenden Sohn unserer deutschen Nation, um den mit großen Geistes- und Herzensgaben ausgerüsteten Mann, den besten Freund und aufopfernden Vater seiner Familie.

Bitterlich's Jugendgeschichte ist kurz. Vor 38 Jahren wurde er zu Stupnicka in Galizien, wo sein Vater, ein österr. Rittmeister-Auditor, stationirt war, von einer polnischen Mutter geboren. Des Vaters Blut war stärker als das der Mutter, somit wurde Bitterlich ein deutscher Mann. Freilich kam ihm dabei zu statten, daß seine Familie das österreichische Sibirien für immer verließ, um nach Wien überzusiedeln. Hier sollte Bitterlich nun studiren, um sich für ein Staatsamt vorzubereiten. Nach dem Wunsche der Familie besuchte er das Schottengymnasium vier Jahre lang. Aber inzwischen wurde der Künstlergeist mündig in ihm und verlangte stürmisch eine Aenderung der Studien. Trotz des Widerspruches der Eltern verließ er das Gymnasium und trat bei Waldmüller, der damals in Wien eine vielbesuchte Privatschule für Malerei eröffnet hatte, in's Atelier. Waldmüller's Sache war es nicht, auf die Kunstrichtung seiner Schüler bestimmend einzuwirken. Er ließ jeder Individualität völlig freien Lauf und begnügte sich hauptsächlich damit, seine Schüler daran zu gewöhnen, die Natur mit künstlerischem Auge anzuschauen und für ihr Studium zu verwerthen. Das war nun allerdings für den jungen Künstler von Nutzen, aber sonderbar! Bitterlich, der sich später nur monumentalen Aufgaben gegenüber eigentlich wohl gefühlt hat, gerieth in Waldmüller's Schule ganz in die Miniaturmalerei. Dieser Richtung folgte er selbst noch einige Zeit nach seinem baldigen Austritt aus Waldmüller's Meisterschule (1854) im Laufe seines autodidaktischen Studiums. Bald erlangte er als Miniaturmaler und noch mehr als vorzüglicher Zeichner einen Ruf, und dieser Ruf erwirkte ihm einen Auftrag, der ihn 1855 nach Venedig führte, um an Ort und Stelle die Meisterwerke in den Galerien und Kirchen Venedigs für das Bilderwerk des österr. Lloyd zu kopiren. Die Venetianer, die er schon in Wien rührig zu studiren angefangen hatte, waren ein neues Lebenselement für seinen dürstenden, wachsenden Geist. In der Zeit seines Aufenthaltes in der Lagunenstadt — sie hatte mit kurzen Unterbrechungen mehr als zwei Jahre gedauert — aß und trank er kaum und vergaß nicht selten im Vergnügen des Anschauens seine Pflicht. Ueber Venedig ist Bitterlich nie hinausgekommen. Bald nach seiner Rückkehr vermählte er sich mit Fräulein Marie Singer v. Wyssogurski und trat bald darauf bei seinem zweiten Meister ein, den er bis zum Tode desselben nicht mehr verließ. Von Rahl begann damals der große Bann eben zu schwinden, in welchen der allerdings gefährliche Mann von den Unfehlbaren der Kunst gethan worden war, und an dem namentlich die unvergleichlichen Entwürfe für die Arsenalfresken gescheitert sind. Jetzt kamen und häuften sich sogar die Aufträge für monumentale Darstellungen. Bitterlich's eminentes Zeichnungstalent und feiner Geschmack in der Ausführung waren für Rahl von nicht geringem Nutzen. Die kleinen Farbenskizzen und die Kartons zu den monumentalen Kompositionen Rahl's sind, von der dritten Umarbeitung für die Arsenalfresken abgesehen, fast ausnahmslos von Bitterlich, so die Kartons für den atheniſchen Universitätsfries, zu den Jahreszeiten und Künsten im Sina-Palaste, zu den Künsten an der Vorderseite des Heinrichshofes, zu den Fresken im Stiegenhause des Waffenmuseums, zur Paris-Mythe und den übrigen Fresken im Todesko'schen Hause, endlich die Farbenskizzen und Kartons für den Bilderschmuck an der Decke des Zuschauerraums, am Proscenium und am Vorhange des neuen Opernhauses in Wien.

Ueberdies sind noch die Zeichnungen zur Argonautensage (20 Blätter) für den Grafen Wimpffen und die Farbenskizzen zur Mythe der Venus für den Großherzog von Oldenburg zu erwähnen, Entwürfe, welche unausgeführt geblieben sind. (Bankier Epstein interessirt sich gegenwärtig für die Rahl'sche Liebesmythe und will sie in seinem Palaste am Burgring malen lassen.)

Unter Rahl's Leitung erlangte Bitterlich als Künstler erst seine männliche Reife. Rahl's schöpferischer Geist, seine Meisterschaft in der Kunst, im Wissen und im Können, seine umfassende Bildung, seine Konzentrationskraft, sein Patriotismus, alles das wirkte bestimmend auf die kunstreichen Gaben und den Charakter Bitterlich's ein. Dazu hatte Rahl das Zeug, Schwärmer und Idealisten fest zu hämmern, um sie für's Leben, für die That, für die Arbeit tüchtig zu machen. Bitterlich war sich des wohlthätigen Einflusses vollkommen bewußt. Des Meisters Wort war ihm das Evangelium. Er hätte sein Leben gelassen für ihn. Die Gegner haben die leidenschaftliche Anhänglichkeit Bitterlich's an seinen Meister öfters nicht zu ihrem Vergnügen kennen gelernt.

Bitterlich saß mit dem jungen Genelli an der noch warmen Leiche des Meisters und zeichnete die theuern Züge, die wieder die schöne Ruhe des Todes angenommen hatten, den Kopf, der nach seiner Bemerkung dem eines griechischen Weisen glich. Diese Zeichnung wurde von Bitterlich zu einer Komposition für das später von Hansen auf eigene Kosten auf dem Schmelzer Friedhof errichtete schöne Grabmal Rahl's benützt. Der Schatten Rahl's, im weißen Mantel, wird von dem schönen Bruder des Schlafes in's Schattenreich hinabgeführt. Diese Komposition war anfangs zur Ausführung in Marmorrelief bestimmt, aber der Bildhauer Pilz erkrankte, und so unterblieb das Projekt. Hansen hat jetzt die Ausführung in Stucco-lustro-Manier in Aussicht genommen.

Die Hauptarbeit nach des Meisters Tode war die Ausführung von Rahl's Entwürfen für das neue Opernhaus. Die Baukommission fand es selbstverständlich, daß Niemand die gewaltige Aufgabe so gut bewältigen

Digitized by Google

werde, als Rahl's Schüler und Mitarbeiter Griepenkerl und Bitterlich. Sie erhielten den Auftrag und theilten die Arbeit in der Art, daß Bitterlich die Zeichnung sämmtlicher Kartons, Griepenkerl dagegen den malerischen Theil des Auftrags übernahm. Heute ist Niemand darüber im Zweifel, daß die Rahl'schen Werke nicht bloß dem Inhalte, sondern auch der Ausführung nach die besten im Opernhause sind. Letzteres Verdienst kommt ganz allein auf Rechnung der beiden Künstler. Nur eine kleine glückliche Abänderung des Vorhangprojektes haben sich die Künstler erlaubt. Rahl hatte die Absicht, im Mittelbilde der Orpheussage unter den Schatten, die Hades' Thron umschweben, seine Freunde erscheinen zu lassen. An ihrer Statt erscheinen heute die fünf hervorragend betheiligten, aber während des Baues gestorbenen Künstler: die Maler Rahl und Dobyaschofsky, der Bildhauer Hans Gasser und die beiden Architekten Van der Nüll und Siccardsburg.

Zu Bitterlich's hervorragendsten Eigenarbeiten, ich spreche hier nicht von den vielen Aquarellen und Porträts der schönsten Art, gehören der Reihe nach: die pompejanischen Darstellungen im Palais Ypsilanti und in seinem eigenen pompejanischen Salon, die 20 Lunetten im Speisesaale des „Grand Hotel" am Ring, die Bilder für das von Hansen restaurirte Sommerschloß des Erzherzogs Leopold in Hörnstein — Wissenschaften und Künste — drei Figuren für die Decke des Speisesaales, und Darstellungen der Tugenden des Habsburger Hauses für die Decke des Ahnensaales, — die „Künste" für das Tietz'sche Haus, dann die Freskenkompositionen für das Stiegenhaus, die Bibliothek und das Empfangszimmer, das Frauenschlafgemach und Boudoir im Guttmann'schen Hause. Letztere Entwürfe sind besonders schön. Für die Decke des Boudoirs komponirte Bitterlich die weiblichen Tugenden in antiken Repräsentationen — Penelope, Antigone, Cornelia und Baucis — für das Schlafgemach der Frau „Nacht und Morgen", umgeben von den Segnungen des Schlafes — der Schlaf als Liebesgott, als Befreier, als Tröster und als Friede, als ewiger Friede. Seltsam genug, daß diese Prachtentwürfe vom Bauherren nicht angenommen worden sind. Für den neuen Palast des Erzherzogs Johann von Toskana hatte Bitterlich die Ausführung eines großen Frieses übernommen, und als Stoff die sinnvolle Mythe der Persephoneia gewählt. Die Schattenkönigin selbst hat ihn von dieser Arbeit abgerufen, sie ist unvollendet geblieben.

Bitterlich war nicht bloß ein vortrefflicher Zeichner und Maler, sondern auch ein bedeutendes plastisches Talent. Er modellirte selbst sehr gut. Viele von den Trägern, Karyatiden und Initialfiguren und die meisten der aus Klinkosch's Fabrik hervorgegangenen figürlichen Arbeiten sind nach Bitterlich's Zeichnungen oder Modellen ausgeführt worden.

Bei Gelegenheit der Konkurrenz für das Schillerdenkmal in Wien betheiligte er sich mit einem Entwurf, der ob seiner originellen und plastischen Auffassung allgemeine Bewunderung erregte. Er zeichnete den Lieblingspoeten der Jugend als begeisterten Sänger der „Freude" im antiken Kostüm vorschreitend, mit erhobenem Becher auf die Lyra gestützt, Adler und Nike neben sich auf einem einfachen, von Hansen entworfenen Sockel. Um sich auch bei der Konkurrenz für das Goethedenkmal in Berlin zu betheiligen, hat er die letzten Kräfte seines siechen Leibes aufgerafft.

Bitterlich war ein Mann von seltener Offenheit, Wahrheitsliebe und Anhänglichkeit an sein Vaterland. Untreue war ihm fremd .Seine Zunge war ebenso ungeschickt zum Heucheln wie sein Rücken zum Bücken. Er hatte keinen Tropfen Eigennutz in seinen Adern. Einige Tropfen davon hätten ihm oder doch seiner Familie nicht geschadet. Dafür trug er aber ein Herz in der Brust, voll Sturm und Ebb' und Fluth, in dessen Tiefe, wie Heine sagt, manch schöne Perle ruhte. Er liebte Weib und Kinder, aber kein Ereigniß in seiner Familie hat ihm so große Freude bereitet, wie die Erhebung des deutschen Volkes 1870. Wie alle ideal angelegten Naturen liebte er die Menschen und haßte nur die Renegaten, Vaterlandsverräther und Jesuiten gleich den Juden, und zwar Letztere nicht ihres Bekenntnisses, sondern ihrer schlechten und oft gemeinschädlichen Raceneigenschaften wegen. Ich hörte ihn manchmal sagen, wenn wieder die Zeitungen von rumänischen Greueln zu erzählen wußten: „Ich finde es begreiflich, wenn rohe Völker, von unbarmherzigen Blutsaugern zur Verzweiflung gebracht, ihre Peiniger erschlagen und ersäufen. Es wäre vernünftiger, gegen die Ursache als gegen die Wirkung aufzutreten." Bitterlich kränkelte schon seit vielen Jahren. Ein unheilbares Leiden hatte sich eingenistet in seinem Körper. In der letzten Zeit konnte er nur noch einige Arbeitsstunden seiner qualvollen Krankheit abtrotzen. Anfang Mai d. J. wurde er noch mit Mühe nach Pfalzau bei Preßbaum gebracht. Am Pfingstsonntag starb er nach einem langen fürchterlichen Todeskampfe. Am 23. Mai wurde er auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe in's Grab gelegt. Der armen Wittwe des Verstorbenen hat die Wiener Kunstgenossenschaft die Eintrittsgelder der letzten Ausstellungstage dieses Jahres — 1020 fl. — überwiesen. Der geringe künstlerische Nachlaß soll für die Weltausstellung aufbewahrt werden. **Fr. Hottner.**

B. Nordenswan †. In Tawastehus in Finland starb am 25. August d. J. die Malerin Frl. Victorine Nordenswan in Folge eines langdauernden Brustleidens. Geboren in derselben Stadt am 14. Juni 1838 als Tochter des Kammerrath J. H. Nordenswan und einer geb. v. Numers, machte sie ihre Kunststudien von 1864 ab in Düsseldorf unter Leitung des Historienmalers O. Mengelberg und ergab sich mit Liebe und Erfolg vorzugsweise der religiösen Malerei. Als ihre besten Arbeiten sind zu nennen: der Evangelist Johannes (1867), die trauernden Frauen am Grabe des Herrn (1869), Maria Magdalena am Kreuze Christi (1870), welche ihre warme Hingebung zur schönen Kunst bezeugen; außer diesen lieferte sie mehrere treffliche Kopien alter Gemälde aus den Museen Dresdens und Berlins. Erst im Juni d. J. war sie aus Deutschland heimgekehrt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Hamburg. Die beiden jüngsten Erwerbungen der hiesigen städtischen Gemäldegalerie sind die Nonne von Max und das gestörte Verlobungsfest von Herpffer, beide aus dem Heine'schen Legat angeschafft. Der Ankauf des bekannten Max'schen Bildes hat allgemein befriedigt — ausgenommen vielleicht die Hamburger Künstler, welche es Max nicht verzeihen können, daß er seine eigenen, wenn auch nicht immer empfehlenswerthen Wege wandelt, immer aber zur Aufmerksamkeit, zum Nachdenken zwingt und das Bestreben zeigt, sich möglichst wenig zu wiederholen; ihm scheint, wie Berthold Auerbach dies von dem echten Künstler verlangt, in der Unzufriedenheit mit jedem vollendeten der Keim zu einem neuen vollkommneren Werke zu liegen, eine Todsünde in den Augen der selbstzufriedenen, jeden einmal gelungenen Wurf bis zum Ueberdruß wiederholenden Manieristen. Das andere Gemälde versetzt uns in die Zeit des Rococo und zeigt auch sonst manche Anklänge an den nicht weit davon hängenden Vautier'schen „Toast

Digitized by Google

auf die Braut". Die unliebsame „Störung des Verlobungsfestes" geht von der verlassenen Geliebten aus, welche an der Hand des Bruders, ihr Kind auf dem Arme, hereintritt; der Bräutigam springt mehr ärgerlich und verlegen als erschreckt auf, die Braut, tödtlich blaß geworden, läßt Fächer und Rose fallen und fährt mit der Hand nach der Brust, die verschiedenen bewegten Gruppen der Eltern, Verwandten, Freundinnen und der Dienerschaft im Hintergrunde concentriren sich durch Blicke und Gesten um den Mittelpunkt des Bildes und des Interesses, eben den Bräutigam; in dieser geschickten Zusammenstellung liegt neben der blühenden Farbengebung und gewandten Behandlung der Details und Dekorationen des Prunkgemachs und der reichen Gewänder das Hauptverdienst des Bildes, welches sonst an wesentlichen Mängeln leidet. Es mag hingehen, daß unter die gelbseidenen sich ein grüner Sessel eingeschlichen hat, eine Geschmacklosigkeit, welche wir dieser aristokratischen Familie kaum zutrauen. Schlimmer ist es, daß die Personen fast gar keine leidenschaftliche Aufregung verrathen; die Geschichte scheint zwar einigen der Betheiligten fatal, aber keineswegs tragisch, selbst die Braut, ein stolzes Gesicht, ist mehr in ihren aristokratischen Gefühlen als in ihrem Herzen gekränkt, und die verlassene Geliebte ist die Einzige, welche in dem ganzen Auftritt mehr als einen unangenehmen Eklat sieht. Noch bedenklicher, förmlich anstößig wird dieser Mangel durch die wirklich auffallende Aehnlichkeit und den gleichen Schnitt aller Gesichter. Wie weit ist das Bautier'sche Bild trotz der noch zahlreicheren Gesellschaft von dieser Einförmigkeit der Physiognomieen, trotz des beinahe skurrilen Vorwurfs von dieser Gleichgiltigkeit des Ausdrucks entfernt! — Die vom Kunstverein zur Verloosung angekauften und in seiner Ausstellung vorgeführten Bilder sind meistentheils von der großen Kunstausstellung her bekannt; neu ist nur eine Ansicht der sogenannten Alten Liebe (Bollwerk bei Kuxhaven) von Sturm, dessen Ansicht von Wismar ich seinerzeit erwähnte; ich kann mich mit dem undurchsichtigen Grau der Wellen dieses Künstlers ebenso wenig befreunden wie mit seiner kreideartigen Behandlung des Schaumes. Daß er das Meer aus eigener Anschauung kennt, beweist die von der Farbe abgesehen naturgetreue Darstellung des Wellenganges. — Unter den sonst ausgestellten Bildern ist ein „Siegfried und Kriemhild" von Schnorr von Karolsfeld, eine „Quellnymphe" von Binzer und ein Altarbild von Ehrenberg erwähnt. Letzteres ist für eine protestantische Kirche in Brasilien bestimmt, und offen gestanden, wir gönnen es den Brasilianern lieber als uns. In der Mitte steht ein Christus, die rechte Hand über die links knieende weiße Familie segnend ausgestreckt; die Linke weist gen Himmel. Eine allegorische Andeutung für die rechts knieenden wunderlichen Gestalten, eine Chinesin, ein Neger, eine sehr dunkle Mulattin und ein Indianer. Der Messias ist für unsere Begriffe von der erhabenen Würde seiner Persönlichkeit zu klein gerathen, seine Hände sind kahlich gebildet und von unangenehmen Schatten geschwärzt, die weiße Familie zeigt durchaus keine idealen oder auch nur ausdrucksvollen Gesichter, die rechts knieende Gruppe hat unnatürlich kurze Arme und peinlich gezwungene Stellungen, so daß ihre körperlichen Qualen uns mehr Mitleid einflößen als der unmächtige Zustand ihrer Seele. Ob es ein glücklicher Gedanke genannt zu werden verdient, zwischen Weißen und Farbigen so auffallig zu scheiden, da, wo es nur Einen Unterschied giebt, den zwischen Gerechten und Ungerechten, lasse ich dahin gestellt sein. Wie dem auch sein mag, diese Idee zur Darstellung des an sich dankbaren Themas ist mindestens von zweifelhaftem Werthe, die Ausführung aber unbedingt mißlungen. A. J. M.

:: **Oesterreichischer Kunstverein.** So oft der Name Matejko im Ausstellungskataloge erscheint, ist es selbstverständlich, daß die Reklame Posaune die Völker berufen, das Ereigniß mit erhöhtem Entree zu begrüßen. Großfolianten wandern an alle Straßenecken, lithographirte Beschreibungen werden ausgetheilt — sie erzählen uns von dem „farbenglühenden Sensationsbilde", und nebst den seitenlangen Erklärungen im Kataloge hat sich der so für den höchsten Genuß präparirte Besucher noch mit einem Crayon der Portraitköpfe zu versehen, um Alles zu begreifen, was vorgeht. Dieser ganze Spektakel wurde auch dießmal bei dem neuesten Werke des „polnischen Malers der Polen", bei „Stefan Batory" vom Oesterreichischen Kunstverein in Scene gesetzt. Er that auch seine Schuldigkeit. Ob aber die parteilose Kritik dem von vornherein ekstatischen Urtheil in Allem zustimmen könne, ob überhaupt eine solche Marktschreierei eines wirklichen Kunstwerkes, welches doch selbst seine Sprache hat, nicht unwürdig sei, das wollen wir in aller Bescheidenheit hier in Frage stellen. Fassen wir nun das Bild näher in's Auge: Im Feldlager, umgeben von seinen Großen, empfängt Bathorij die von dem Jesuiten Antonio Possevini vorgeführte Gesandtschaft des Czaren Ivan des Grausamen, welche unter Darbringung der Zeichen der Unterwürfigkeit, Salz und Brot, auf den Knieen den siegreichen König um Frieden bittet. Zweimal wurden die Friedensanträge des Czaren schnöde zurückgewiesen; da nimmt er den Weg, Bathorij's Herz zu rühren, über Rom. „Die Besiegten" — „die Sieger": dieser Kontrast, in welchem sich die Gruppen gegenüberstehen, findet seinen Vermittler in dem genannten Jesuiten, der als Brücke des Ausgleichs fungirt. Das Dramatische liegt bei einer derartigen, rein ceremoniellen Handlung nicht so sehr in der Komposition des Bildes, — diese ist hier bloß Arrangement — die Sprache ist hier eine mehr geistige mit stummen Mitteln, sie wird vorzugsweise in den Köpfen, den Gesichtern zum Ausdrucke gelangen müssen. Darin hat Matejko nun in der That auch wieder Vortreffliches geleistet. Die Charakteristik der kontrastirenden Racetypen ist denn auch im gemeinsten Naturalismus markig und scharf hervorgehoben; obenan steht hierin der Held selbst, in dessen Kopf sich ein roher Stolz, Unmuth und Zweifel deutlich wiederspiegeln, während bei den gegenüberstehenden Söhnen Rurik's die Demuth und der Schmerz vergebens in den blöden, geistlosen Gesichtern nach Ausdruck ringen. Der Kopf des Jesuiten würde besser wirken, wenn die Augen auf Bathorij gerichtet wären, der ja doch gefragt wird, so blickt der schwarze Peter in's Leere, was die Situation etwas unklar bleiben läßt. In seiner markigen Zeichnung ist sich Matejko treu geblieben; dasselbe gilt von der Behandlung des Details, welches virtuos durchgemalt ist; insbesondere sind es die Gewänder und sonstigen Stoffe, die mit wahrer Verschwendung in dem ganzen Bilde umherhängen; aber — und damit sind wir nun auch mit den Vorzügen des Werkes zu Ende — was den Totaleindruck des Ganzen als Bild anbelangt, so treten hier dieselben Mängel zu Tage, die noch alle größeren Arbeiten des Künstlers schädigten — ja wir finden sie in manchen Beziehungen sogar auffallender, als in seinen letzten Arbeiten. Wo Alles interessant sein will, ist Nichts interessant, das Auge wird von Einem zum Anderen getrieben und verliert den eigentlichen Mittelpunkt des Ganzen, so oft es ihn zu haben glaubt. Der Reklamationszettel nennt das Bild „farbenleuchtend" und spricht damit den Grundfehler in Form des Lobes aus; überall flunkert es, alles ist voll beleuchtet, damit dem Beschauer ja nichts entgehe; keine Gestalt wagt es, ihren Schlagschatten auf die nebenanstehende zu werfen, geschweige denn, daß ganze Gruppen ein wohlthuendes Halbdunkel umschlösse, oder daß die Ferne in gedämpfterem Tone gehalten wäre; die Reiter im Hintergrunde sind in derselben Klarheit durchgemalt wie die Figuren des Vordergrundes. Die Folge von alledem ist, daß das Bild ein Mosaik von Details bleibt und daß von einer einheitlichen Stimmung keine Rede sein kann. Das ist kein volltönender harmonischer Accord der wohlthuend das Empfinden berührt, es ist ein Durcheinander von Solopartieen, in dem Eines das Andere zu überschreien sucht. Matejko besitzt wohl das Zeug zu einem Historienmaler, der in größeren Dimensionen arbeitet, aber solange seinen Bildern die malerische Einheit und eine edlere Stimmung fehlt, wird der Lärm, den sie hervorrufen, immer nur ein vorübergehender bleiben. Es mag des Künstlers Augenübel (seine Kurzsichtigkeit) die Schuld sein, daß er auch nie nur einen Versuch macht diesen Fehler zu vermeiden; dann rathen wir ihm aber, lieber kleinere Bilder zu malen, die sein Gesichtswinkel beherrscht, und erinnern nur an seinen „Barzen," ein Bild von mittlerer Staffeleigröße, welches noch immer das künstlerisch Vollendetste bleibt, was er geschaffen hat. — Von dem Anderen, was die Oktoberausstellung des Oesterreichischen Kunstvereins uns vorführte, ist nur noch Munkacsy's „Vor der Schule," als ein genial hingeworfenes und hübsch gedachtes Bild und „Ein Abend auf Madeira" von dem verstorbenen E. Hildebrandt in erster Linie bemerkenswerth. Die Bilder von dem kürzlich verstorbenen Victor Müller charakterisiren vortrefflich das reiche Seelenleben dieses merkwürdigen Mannes; sie sind jedoch von andern Ausstellungen her so bekannt und in dieser Zeitschrift bereits so eingehend gewürdigt, daß wir auf das Einzelne hier nicht zurückzukommen brauchen.

Digitized by Google

B. **Düsseldorf.** In der Permanenten Kunst-Ausstellung von Bismeyer und Kraus bildete „das Märchen von der schönen Melusine" von Schwind in den letzten Wochen den Hauptanziehungspunkt und fand auch hier den lebhaftesten Beifall. Von andern auswärts entstandenen Kunstwerken waren ausgestellt: das große Historienbild „Ermordung Wilhelms von Oranien" von W. Lindenschmit, weniger durch die Komposition als durch die glänzende Technik imponirend, eine moderne Diana von F. Keller in Karlsruhe von Tizianischem Kolorit, aber ganz verfehlt im Gedanken, eine sehr schöne deutsche Landschaft von Eckermann in Hannover und verschiedene französische und belgische Bilder von ungleichem Werth. Die einheimischen Künstler brachten tüchtige Genrebilder, unter denen ein größeres von E. Bosch besonders zu loben war. H. Werner's kleine Familienscene reihte sich würdig an und Th. Schütz' Liebespaar war recht poetisch empfunden. „Der verwundete Offizier" von Gilissen führte uns eine traurige Kriegsscene in trefflicher Landschaftsstimmung wahrheitsgetreu vor's Auge, und der produktive Burnier lieferte wieder mehrere Thierstücke von flüchtiger Zeichnung und vorzüglicher Farbe. A. Seel hatte ein feines Architekturbildchen ausgestellt, dem sich St. Lerche's „Klosterkeller" in breiterer Behandlung anschloß. Unter den vielen Landschaften dürfte das stimmungsvolle Herbstbild von Munthe wohl das meiste Lob verdienen. Die Plastik war durch Porträtbüsten in Marmor von Julius Bayerle und Carl Müller gut vertreten, von denen die des Letzteren, ein Bildniß des deutschen Kaisers, im Auftrag des Fürsten von Hohenzollern ausgeführt wurde.

Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Berliner Zeughause hat sich andauernd der lebhaftesten Theilnahme zu erfreuen. Die dortigen Akademieen, Lehranstalten und Bildungsvereine, welchen Erleichterungen für den Besuch gewährt worden sind, haben die ihnen gegebene Gelegenheit zum Studium der kunstgewerblichen Gegenstände sehr eifrig benutzt; die Schülerinnen der Damenklasse des Deutschen Gewerbe-Museums sind mit dem Kopiren hervorragender Stücke beschäftigt. Die Zahl der Besucher während des Monats September betrug über 21,000. Unter den noch fortwährend neu hinzukommenden Kunstwerken sind besonders zwei Bronzebüsten, Sixtus V. und Marzina, hervorzuheben, welche der Kronprinz in der Gemäldegallerie zu Sanssouci aufgefunden hat. Die Büste Sixtus' V. ist ein Meisterwerk italienischer Kunst von großer Lebenswahrheit und bildet in dem Ausdruck gewaltiger Naturkraft ein fesselndes Gegenstück zu dem fein durchgeistigten Kopf Innocenz' X., dessen Büste aus dem Besitz des Prinzen Karl sich in demselben Zimmer befindet. Ferner sind ebenfalls durch die Bemühungen des Kronprinzen das Taufbecken des königlichen Domes zu Berlin, ein Geschenk der Mutter des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, so wie das Taufbecken und die Kanne ausgestellt worden, welche für die Nikolaikirche in Potsdam angefertigt wurden. Die Schüssel ist nach einer Zeichnung Schinkel's im Jahre 1831 aus schlesischem Golde hergestellt, die Kanne nach Zeichnung von Stüler und Cornelius im Jahre 1855. Auch einige sehr werthvolle Petrosen aus dem Besitz der Kronprinzessin, unter diesen ein Miniatur-Porträt Friedrich's II. im Maskenanzug, sind hervorzuheben.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Im Künstlerverein Malkasten fand am 9. Oktober eine kleine Abschiedsfeier zu Ehren des Historienmalers Albert Baur statt, welcher am folgenden Tage zur Uebernahme seiner Professur nach Weimar abreiste. Die Mitglieder hatten sich zahlreich zu einem Abendessen eingefunden, bei welchem Carl Hoff die Festrede hielt und Professor Bewer im Namen des Künstlerunterstützungsvereins herzliche Worte dem Scheidenden widmete, der sich viele Verdienste um jenen Verein erworben. Baur dankte sichtlich ergriffen und brachte der deutschen Kunst und ihren Düsseldorfer Vertretern ein Hoch. Zugleich diente die Feier dazu, in dem hübschen Malkastensaal den neuen Bühnenvorhang einzuweihen, den der allzufrüh gestorbene Max Heß mit bekannter Genialität schon vor zwei Jahren entworfen und begonnen, der aber jetzt erst von Groth-Johann vollendet worden ist. Er ist ganz im Stil der alten Gobelins gehalten und erscheint in Komposition und Ausführung gleich rühmenswerth und zweckentsprechend.

B. **Düsseldorf.** Die gerichtliche Untersuchung in Sachen der Zerstörungen und Beschädigungen der Gypsmodelle und andern Kunstwerke des Professors August Wittig und seines Schülers Georg Neumann (s. No. 1. dieses Blattes) hat klar herausgestellt, daß es nur ein Akt roher Zerstörungslust war, den einige kaum erwachsene Buben ohne tiefer liegende Motive ausgeführt, wobei sie nicht ahnten, welchen Schaden sie anrichteten. Die beiden Hauptübelthäter wurden demgemäß auch nur zu sechs Monaten, beziehungsweise zwei Wochen Gefängnißstrafe verurtheilt und ein dritter freigesprochen. Der Werth der vernichteten Arbeiten beläuft sich auf etwa siebenhundert Thaler.

Berichte vom Kunstmarkt.

W. **Berlin** (Versteigerung der Naumann'schen Kupferstichsammlung). Obgleich die Versteigerung der reichhaltigen Sammlung zwei volle Wochen in Anspruch nahm, blieb R. Lepke's Auktionslokal doch stets von Kauflustigen angefüllt, und es gab sich eine recht lebhafte Kauflust kund. Der Erfolg ist im Ganzen ein erfreulicher zu nennen; die guten Sachen wurden entsprechend hoch gezahlt. Wir nennen einzelne Preise nach den Katalog-Nummern:

Nummer.	Gegenstand.	Preis. Thlr.	Sgr.
156	Das Werk des Bause	101	—
232	H. S. Beham, B. 229	9	—
234	„ B. 231	9	—
298	Blooteling, Bibloo	14	15
464	Th. de Bry, Friese	11	—
465	„ Portraits	20	10
621	Chodowiecki	50	—
717	Boucher-Desnoyers, Madonna	29	25
718	„ H. Catharina	22	10
719	„ La belle Jardinière	19	—
720	„ La Vierge au rocher	17	5
722	„ La Vierge d'Albe	21	20
745	Dietrich, Bänkelsänger	9	5
790	Dorigny, Die Tapeten	12	—
795	P. Drevet, Louis de Bourbon	11	—
857	Dürer, B. 60	41	—
925	Earlom, Diana	9	20
939	„ Liber veritatis	40	20
1026	Everdingen, Reineke Fuchs	27	—
1107	F. Forster, Madonna	14	10
1208	H. Goltzius, B. 41	12	15
1348	Hogarth, Before and after	16	—
1365	Holloway, Tapeten	80	—
1549	E. Landseer, Radirungen	15	10
1697	J. Loughi, Magdalena	21	15
1737	C. Maudel, v. Dyck	19	10
1739	„ Tizian	13	5
1763	R. Massard, Cäcilia	24	5
1855	A. Menzel, Radirungen	21	—
1856	„ „	50	—
1859	„ Kopf	11	5
1860	„ Radirungen	20	20
1864	P. Mercury, Die Schnitter	25	—
1946	R. Morghen, Die Facultäten	24	—
1987	Fr. Müller, Madonna Sixtina	75	5
2196	A. v. Ostade, Eigenportrait	27	—
2198	„ Das Benedicite	13	25
2215	„ Die Trinker	14	5
2417	Marc Anton, Laurentius	51	—
2461	Rembrandt, B. 49	13	5
2600	H. Sachtleven, B. 30	19	25
2964	R. Strange, Carl I.	21	10
2965	„ Henriette	21	—
3536	Galerie d'Orleans	86	—

Inserate.

[17]

RADIRUNGEN VON N. MASSALOFF.

Soeben erschien:

LES CHEFS D'OEUVRE
DE
L'ERMITAGE IMPÉRIAL DE SAINT PETERSBOURG.
GRAVÉS A L'EAU FORTE PAR **N. MASSALOFF**

MEMBRE DE L'ACADEMIE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS DE ST. PETERSBOURG.

ÉPREUVES D'ARTISTE SUR PAPIER DE CHINE. PREMIÈRE SÉRIE. VINGT GRAVURES.

TIRÉE A 300 EXEMPLAIRES, DONT 250 DESTINÉS AU COMMERCE.

LIONARDO DA VINCI, La Madonna Litta. — RAPHAEL SANZIO, Ste. Famille. — TIZIANO VECELLI, Danaë. — BONVICINO (Moretto da Brescia), Judith. — MICHEL ANGELO (da Caravaggio), Ecce Homo. — MARATTI (Carlo), Le Pape Clément IX. — MURILLO, Jeune paysan. — RUBENS, La vierge avec l'Enfant Jésus. — RUBENS, Hélène Forment, seconde femme de Rubens. — VAN DYCK (Antoine), Le peintre Snyders avec sa famille. — BOL (Ferdinand), Le Savant. — DE HOOGH (Pierre), La Dentellière. — TERBURG, Le Messager. — METZU, La Malade. — DOW (Gérard), La Liseuse. — MIERIS (François van), Le Lever d'une dame hollandaise. — CUYP (Albert), Bétail au pâturage. — WOUWERMANS (Philippe), La Rencontre. — POTTER (Paul), Des Vaches. — DU JARDIN (Carel), Des Bestiaux.

Preis in Mappe gr. fol. Vierzig Thaler.

Indem wir diese Auswahl unter den Meisterwerken einer der reichhaltigsten und doch am wenigsten bekannten Galerieen Europa's der Oeffentlichkeit übergeben, möge es gestattet sein, über die nach jahrelangem Fleiss zur Reife gediehene Arbeit einige bezügliche Stellen eines von M. J. (Dr. Max Jordan) unterzeichneten Artikels der Zeitschrift „Im Neuen Reich" anzuführen, welche den Charakter der vorzüglichen Leistung auf das Treffendste bezeichnen:

„Wie der Kupferstich vorwiegend die Form, soll die Radierung das Licht im Bilde zum Ausdruck bringen; und sie bedient sich dazu ganz anderer, leichterer, aber auch feinerer Mittel als die ernste Schwester, die weder improvisiren, noch den Erfolg ihrer Arbeit durch Mannichfaltigkeit der Aetzung steigern kann. Wir haben heute die angenehme Pflicht, ein Debut einzuführen, das alle guten Instinkte des Faches, von dem wir reden, vereinigt. Herr N. MASSALOFF ist mit der glücklichen Frische und Unbefangenheit der Auffassung, mit der feinsinnigen Anempfindung, welche die modernen gebildeten Russen auszeichnet, in hohem Grade begabt. Bei der Unabhängigkeit seiner Stellung hat ihn Talent und Liebe zur Sache ausschliesslich geleitet und sind ihm die forderlichsten Begunstigungen zu Theil geworden. Scheinbar ohne Mühe gelingt ihm, Einheit der Handweise mit Charakteristik der Gegenstände nach ihrer künstlerischen Eigenart zu verbinden, was unmöglich wäre, stünde ihm nicht das specifische Vermogen des Radierers zu Dienst, alle Bilder gleichsam in den Zustand ihrer Entstehung zurück zu übersetzen. Es leuchtet ein, wie viel hierbei auf die Individualität des Radierers ankommt, in welchem Grade sich die subjective Auffassung mit dem Wesen seines Gegenstandes decken muss, wenn er überzeugen will. Das aber ist gerade der auszeichnende Reiz der Nadelkunst, dass sie dem Ausdruck der Persönlichkeit, dem Geiste des Nachbildners Spielraum gewährt. Und auf diese Weise machen mir angesichts dieser Blätter, denen in einiger Zeit eine Reihe Rembrandt's folgen sollen, die Bekanntschaft eines Talentes, das wir der deutschen Kunstwelt in der Gewissheit warmer Zustimmung denunciren."

Je seltner in unserer Zeit die Radierkunst ihre duftigen Blüthen treibt, desto willkommener werden diese reizvollen Blätter der Elite feinfühlender Kunstfreunde sein. Die äussere Ausstattung ist dem inneren Werthe entsprechend, sodass das Werk auch eine Zierde der Salontafel sein wird, — der Preis dagegen ein so mässiger, dass die wenigen zur Ausgabe bestimmten Exemplare in Kurzem vergriffen sein dürften.

LEIPZIG, October 1872. **W. DRUGULIN.**

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion
in Stuttgart Nr. XI.

Dienstag den 19. November und folgende Tage **Versteigerung der ersten Abtheilung** der alt-berühmten und prachtvollen **Kupferstich-Sammlung** des **Marchese Durazzo** in **Genua**, enthaltend:

1) das ausgezeichnete Cabinet von **Niellen** (über 200 Exemplare der schönsten Abdrücke, sowie **Original-Silberplatten**);
2) die **Kupferstiche etc.** der Stechernamen **A—L** inclusive, darunter die Meister **Aldegrever, B.** und **H. S. Beham, B. Baldini, Botticelli, G. A. da Brescia, Bocholt, Binck, Brosamer, Callot, G.** und **D. Campagnola, Carracci, Cranach, Dürer, Drevet, Edelinck, Francia, Glockenton, Krug, Lucas van Leyden, M. Lorch etc. etc.**; ferner viele Anonyme, besonders alt-deutsche und alt-italienische Meister, welch letztere zwei Schulen überhaupt den Kernpunkt der Sammlung bilden und in reichster Weise vertreten sind;
3) die **Zeichnungen alter Meister**;
4) die **illustrirten Werke und Bücher über Kunst etc.**

Der **Catalog** ist zu beziehen von Herrn **C. G. Boerner** in **Leipzig**, von dem Unterzeichneten und zwar die gewöhnliche Ausgabe zu dem Preise von 1 fl. 10 kr. = 20 Sgr. Die Prachtausgabe auf grossem Velinpapier mit 25 Albertotypien zu dem Preise von 4 fl. 6 kr. = 2 Thlr. 10 Sgr.

[18] **H. G. Gutekunst,**
Kunsthandlung, Stuttgart.

Alle Buchhandlungen und Postanstalten liefern:

Aus allen Welttheilen.
Illustrirte Monatshefte
für Länder- und Völkerkunde
und verwandte Fächer.
Red. Dr. Otto Delitsch.

Preis jedes Monatsheftes 7½ Sgr., auch einzeln.

Leipzig, Verlag von Adolph Refelshöfer.

Mit Oktober beginnt der vierte Jahrgang.

Illustrirte Prospekte gratis.

Diese **Monatsschrift**, **reich ausgestattet mit vortrefflichen Holzschnitten u. Karten**, bringt in **allgemein verständlicher, ansprechender und unterhaltender Form, interessante, mannigfaltige und gediegene Schilderungen aus allen Theilen der Welt, von den tüchtigsten Verfassern** und bestrebt sich, hierdurch **geographisches Wissen, das für jeden Gebildeten heutzutage unentbehrlich ist, in den weitesten Kreisen zu verbreiten und zu fördern.** [19]

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 4.

Beiträge
sind an Dr C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od an die Verlagsb. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

8. November 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Konkurrenz-Entwürfe zum National-Denkmale auf dem Niederwalde. — Weibliche Kunstschule in München. — Ausstellungen: Wiener Künstlerhaus; Düsseldorf. — R. Brend'amour; Aug. Wittig. — Berichte vom Kunstmarkt: Versteigerung Durazzo. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate.

Die Konkurrenz-Entwürfe zum National-Denkmale auf dem Niederwalde.

Nach Beendigung des großen Krieges war es ein natürlicher Gedanke, der sich alsbald in den verschiedensten Kreisen und Gegenden geltend machte, für ganz Deutschland eine Erinnerung an die großen, folgeschweren Ereignisse der beiden gewaltigen Jahre zu stiften. Für ein zu diesem Zwecke zu erbauendes Denkmal galt es den geeigneten Platz zu finden. Nach einigen Schwanken einigten sich die Stimmen für den Niederwald, den anmuthigen Höhenzug zur Rechten des Rheins, Bingen gegenüber, der mit seinen waldigen Gipfeln und rebenbepflanzten Abhängen jeden Rheinreisenden freundlich grüßt. Ein Komité, bestehend aus bekannten und geachteten Namen der verschiedensten Gaue Deutschlands, trat alsbald zusammen, um den Zweck zu verwirklichen; man begann Geld zu sammeln, (freilich ist erst der vierte Theil der beabsichtigten Summe beisammen) und erließ ein Konkurrenzausschreiben, um die Künstler Deutschlands zur Theilnahme aufzufordern. Der Wortlaut dieses Ausschreibens ist in Nr. 12 der Kunstchronik des vorigen Jahrgangs S. 218 nachzulesen. Die wichtigsten Punkte desselben sind folgende: Ueber den Charakter des Entwurfs, ob architektonisches oder plastisches Werk, ist dem Künstler völlig freie Wahl gelassen; als Standort ist zunächst der Leingipfel, 500′ über dem Rhein, gedacht. Doch sind andere Punkte desselben Höhenzuges nicht ausgeschlossen. Die Kosten des Denkmals, incl. Aufstellung, dürfen bis zu 250,000 Thlr. betragen; die Konkurrenz ist anonym.

Das Auffallendste an diesen Bestimmungen ist offenbar die gänzliche Unbestimmtheit des Charakters, den das Kunstwerk haben soll. Es war möglich und meiner Meinung nach ganz unerläßlich, zunächst die Frage zu entscheiden, ob ein architektonisches oder ein plastisches oder eine Kombination beider, ja vielleicht aller drei Schwesterkünste gewählt werden solle. Auch bietet die Entscheidung keine so großen Schwierigkeiten. Der Standort, der gewählt wurde, beweist schon, daß das Denkmal nicht nur für den Besucher in der Nähe, sondern vor Allem für die auf der vielbenutzten Wasserstraße vorbeipassirenden Reisenden bestimmt sein soll. Mag man nun den Leingipfel oder einen anderen Punkt des Gebirges wählen: ein rein plastisches Kunstwerk in Erzguß, welches aus der Ferne wirken soll, muß so kolossale Dimensionen haben, daß die ausgeworfene Summe nicht genügen würde. Man mußte also wohl, um den Effekt für die ferner stehenden Zuschauer zu erreichen, zunächst zur Architektur greifen; dieselbe war indessen allein nicht im Stande, alle Beziehungen des Denkmals zu der Veranlassung seiner Gründung auszudrücken, und hier mußten dann die Schwesterkünste ergänzend eintreten; der Effekt, der durch diese bewirkt wird, wäre natürlich ausschließlich oder vorzugsweise für die Reisenden berechnet, die sich die Mühe nicht verdrießen lassen würden, bei Rüdesheim das Dampfboot zu verlassen und den steilen Weg zwischen den Weinbergen hinaufzuklettern. So ergab sich die natürliche Theilung: Architektur für die Wirkung in die Ferne, Plastik, vielleicht auch Malerei, für den nahen Zuschauer.

Ich lasse es ganz dahingestellt, ob diese Bestimmung der Aufgabe, wie ich sie versucht habe, die einzig richtige oder mögliche ist, aber ich behaupte, daß das Komité in irgend einer Weise die Aufgabe hätte fixiren müssen, ehe es an die Ausschreibung der Konkurrenz ging. Veranlassung zu dieser Unterlassungssünde scheint auch weit mehr die Unsicherheit und Unklarheit der Konkurrenzaus-

Digitized by Google

ſchreiber geweſen zu ſein, als Liberalität, welche dem Künſtler den Kreis ſo weit machte. Dem Letzteren iſt offenbar damit nicht gedient worden; ja ich bin der Meinung, daß Viele durch die Unbeſtimmtheit der Aufgabe (nicht einmal ein Situationsplan iſt von dem Komité den Künſtlern angeboten worden, und nur die „Gartenlaube“ hat das Verdienſt, eine Anſicht der fraglichen Gegend gebracht zu haben) von ihrer Löſung abgeſchreckt worden ſind.

Andrerſeits muß freilich anerkannt werden, daß man ſelten der Erfindungsgabe, der Phantaſie und ſchaffenden Genialität unſerer Künſtler einen ſchöneren Spielraum geboten hat, als bei der Stellung dieſer ſo poetiſchen Aufgabe, und deßhalb iſt das Erſtaunen über die ſo geringen Reſultate der Konkurrenz trotz der oben angegebenen Gründe immerhin ein berechtigtes.

Unter den 37 eingeſandten Entwürfen iſt neben einer Menge ganz Abſurdem und Verwunderlichem Einiges von großer Bedeutung und Originalität, aber kein Entwurf iſt von durchſchlagender, ſofort überzeugender Kraft, Zweckmäßigkeit und Schönheit. Dabei zeigt ſich ein großes, nach dem oben Geſagten wohl nicht auffallendes Schwanken; faſt die entgegengeſetzteſten Wege ſind zur Erreichung des Zieles verſucht worden, und es iſt zu bedauern, daß Einzelnes von recht genialer Auffaſſung in Hinſicht des zu erreichenden Zweckes doch nicht verwendbar iſt. Sehen wir uns das Einzelne näher an, natürlich nur das, was aus irgend einem Grunde Erwähnung verdient. Stillſchweigen wird auch Kritik ſein.

I.

Entwürfe von ganz oder vorwiegend architektoniſchem Charakter.

Zwei Konkurrenten haben durch eine Säulenhalle, beſtehend aus zwei Seitenflügeln und einem hervortretenden, portalähnlichen Mittelbau ihren Zweck zu erreichen verſucht; auf den erſten Blick iſt zu erkennen, daß die Münchener „Ruhmeshalle“ zu dieſen Entwürfen Porträt geſeſſen hat.

No. 6 mit dem Motto „Arminius“ ſtellt auf einen Unterbau von Ruſtikaquadern eine offene Halle ioniſcher Säulen, die im Innern mit Freskomalereien geſchmückt werden ſoll. Der Bau gipfelt ſich in der Mitte zu einer Kuppel, die nach vorn einen geöffneten Triumphbogen bildet (mit korinthiſcher Säulenordnung). Unter dieſem Bogen ſitzt die Germania mit dem Schwert in der Hand, eine dem Entwurfe nach nur wenig anſprechende Figur. Den durch den Kuppelbau gebildeten Saal ſollen außer allerhand Malereien die Standbilder des Kaiſers und der großen Feldherrn ausſchmücken. Originell iſt dieſe Triumphbogenarchitektur grade nicht, aber bis auf einzelne Unſchönheiten wenigſtens geſchmackvoll, wennſchon darüber wohl nur eine Stimme iſt, daß eine ſolche Halle vielleicht geeignet wäre zu dem vorliegenden Zweck, nimmermehr aber für den fraglichen Platz.

Von demſelben Gedanken, aber mit weit weniger Glück geht No. 26 (ohne Motto) aus: ebenfalls eine offene Halle, in der Mitte mit drei Oeffnungen, an der Seite geſchmackloſe und oben abgeſtumpfte Thürme — und das Alles im gothiſchen Stil, ſoweit er ſich hier zur Anwendung bringen ließ. In der Mitte auf einer etwas vorgeſchobenen Terraſſe ſteht das Reiterſtandbild des Kaiſers, oben Germania im Frieden mit zwei Genien. Was wird man noch alles zu bauen verſuchen! Unglücklicher aber, als hier, iſt die Gothik wohl noch nie in Anwendung gebracht worden.

Mit klarerem Verſtändniß ſind die auf ihr Ziel losgegangen, die einen Monumentalbau auf die Spitze des Leingipfels oder eines anderen jener Hügel geſetzt wiſſen wollen. Man konnte ſich hier an die gegebenen Bauformen halten und ein in akademiſchem Sinne normales und vollkommenes Werk hinſtellen; es lag aber auch die Verſuchung ſehr nahe, dabei der Phantaſie die Zügel ſchießen zu laſſen und etwas auch der Form nach Neues bei dieſer ſo neuen Gelegenheit zu ſchaffen. Wir wollen ſolche Verſuche nicht ohne Weiteres von der Hand weiſen. Zunächſt erkenne ich die Schwierigkeit für den ſchaffenden Künſtler vollkommen an, in dieſem eigenthümlichen Falle mit den gegebenen Bauformen zu operiren; ſie ſcheinen nicht ganz auszureichen. Die Regeln ſind allerdings da, und der Künſtler richte ſich danach, aber man vergeſſe doch nie, daß ſie nur Abſtraktionen ſind von dem, was das Genie einſt geſchaffen hat, und es kann jeden Tag neue ſchaffen. Das Genie macht die Geſetze und Stile, das Talent befolgt ſie. Die hieſige Dombau-Konkurrenz, die ja einige Aehnlichkeit mit der vorliegenden hat, konnte uns den Beweis geben, daß eine Weiterbildung nach dieſer Richtung hin möglich iſt; vielleicht könnte man ſo zu neuen Bauformen, zu dem geſuchten modern-deutſchen Bauſtil kommen; eher wenigſtens, als auf dem Wege kühler Berechnung.

Von dieſem Geſichtspunkt aus betrachtet, deſſen Richtigkeit vielleicht angefochten werden mag, verdienen zwei Projekte, die eine gewiſſe Wahlverwandtſchaft zeigen, unſere Beachtung.

No. 7 mit dem Motto: „Fürs heilige deutſche Reich“ iſt ein kühnes, phantaſtiſches, in ſeinen Geſammtverhältniſſen anziehendes und effektvolles Werk. Auf einem gewaltigen Unterbau aus Quadern, der nach vorn halbkreisförmig vorſpringt, erhebt ſich in quadratiſchem Grundriß der eigentliche Bau. Die Außenwände deſſelben werden durch Säulen gebildet, über welche Rundbogen geſchlagen ſind; an den vier Ecken treten an die Stelle der Säulen Pfeiler mit Thürmchen. Auf der Mitte des Baues erhebt ſich ein gewaltiger Thurm, der ſich nach oben etwas verjüngt und mit der Kaiſerkrone als Dach abſchließt. Er iſt außerdem durch Reliefs ausgeſchmückt. In dem Ganzen iſt, wie man ſieht, viel Symbolik. Der Thurm,

Digitized by Google

an alte Festungsmauern erinnernd, ist gewissermaßen eine „Wacht am Rhein;“ die Kaiserkrone soll an die politische Umgestaltung Deutschlands erinnern. Unschönheiten im Einzelnen laufen allerdings unter, so der Hauptthurm, durch welchen man unwillkürlich an eine holländische Windmühle erinnert wird, so die Thürmchen an den Ecken mit ihren flachen Kuppeln und den sie krönenden Adlern; aber dem Ganzen läßt sich Kühnheit der Erfindung und Wirksamkeit der Gesammtverhältnisse nicht absprechen.

Derselbe Künstler hat noch einen anderen, diesem ähnlichen Entwurf für einen höher gelegenen Gipfel eingesandt, der indessen als weit weniger gelungen bezeichnet werden darf und noch kostspieliger ist, als der eben beschriebene.

Ungefähr in derselben Höhe, was Phantasie und technische Durchführung anlangt, steht No. 4: „Aquila.“ Auf einem Unterbau erhebt sich in kreisförmigem Grundriß ein von einer offenen, auf Pfeilern ruhenden Halle umgebener Bau, der im Inneren einen großen halbkugelförmigen Kuppelsaal bildet, in welchem die Bilder der alten deutschen Kaiser aufgestellt sind. Auf diese Etage ist in kleinerem Maßstabe ein viereckiger Aufbau gesetzt in derselben Pilasterkonstruktion; auf diesem steht ein runder Thurm ohne Fenster, außer am oberen Rande, wo er mit einem Balkon umgeben ist. Auf dem halbkreisförmigen Dach des Thurmes steht eine Viktoria. Das Ganze, weithin sichtbar, ist nicht ohne Effekt; es gilt von ihm im Allgemeinen dasselbe in Bezug auf Stil und Zweckmäßigkeit, was von dem vorigen Entwurf gesagt wurde; freilich ist weder dieser noch der Entwurf No. 7 mit den dazu bestimmten Mitteln auszuführen.

Zwei andere Entwürfe streben ungefähr nach dem nämlichen Ziele, wie die eben besprochenen: sie wollen durch eine kühne, phantasiereiche architektonische Konstruktion wirken und namentlich auch dem entfernten Beschauer einen künstlerischen Eindruck bieten. Doch versuchen die beiden jetzt zu erwähnenden ihr Ziel im Anschluß an eine schon vorhandene Stilart zu erreichen. Dieser Zusammenhang ist freilich nur ein sehr loser.

No. 33: „Am freien deutschen Rhein“ stellt einen Rundbau dar, in welchen vier Eingänge führen. Zwischen diesen springen vier Bogen hervor, unter denen Standbilder stehen sollen. Dieses Stockwerk ist im romanisch-byzantinischen Stil gehalten. Ueber den Eingängen befinden sich Tempelchen; in der Mitte des Bau's erhebt sich ein runder, mit einer Germania gekrönter Thurm. Dieses Projekt macht keinen sonderlich günstigen Eindruck.

Höher steht No. 13: „Dem deutschen Volke sei's gebracht.“ Auf einem gewaltigen Unterbau cyklopischer Konstruktion ist, dem Rheine zugewendet, ein Portikus errichtet, bestehend aus drei Thoreingängen gothischen Stils, auf denen eine Quadriga steht. Durch diesen Eingang gelangt man in einen größeren Vorhof, für Festversammlungen bestimmt, in welchem zwei Standbilder aufgestellt werden sollen. Dann kommt der eigentliche Bau, eine Kuppel gothischer Konstruktion, welche eine Ruhmeshalle mit dem Standbild des Kaisers Wilhelm einschließt; darüber erhebt sich ein nach oben sich verjüngender Thurm mit der obligaten Germania.

Auch No. 10 „Reichsadler“ könnte hier noch erwähnt werden; doch scheint es angemessener, die noch übrigen architektonischen Entwürfe lieber etwas eingehender zu behandeln, als diesen, der im Vergleich mit den schon besprochenen nichts wesentlich Neues bringt.

Zwei recht bedeutende Projekte bewegen sich in den Formen der *antiken Bauweise*; der eine ist als gänzlich antik zu bezeichnen; der andre läßt sich vielleicht unter den Begriff der „Renaissance“ unterordnen.

No. 31 „Meißel und Schwert“ stellt einen offenen dorischen Tempel dar, dessen Architravgebälk durch 12 Säulen, *3 an jeder Ecke*, getragen wird. Auf dem flachen Dache ist eine Siegesgöttin, ein Viergespann lenkend, aufgestellt. Im Innern, in der Mitte des Raumes, steht das Reiterbild des Kaisers, zu seinen Seiten Bismark und Moltke; an den vier Ecken des Tempels die Prinzen die sich im letzten Feldzug ausgezeichnet haben, ebenfalls als Reiterstatuen. Dieser Tempel steht auf einem Unterbau, auf dem man durch viele Stufen gelangt; die Ausschmückung desselben durch Reliefs und symbolische Figuren ist ebenfalls angedeutet, aber nur zum Theil ausgeführt. Der Eindruck, den dieses *Gypsmodell* macht, (von den übrigen bisher besprochenen Projekten lagen nur *Zeichnungen* vor) ist ein recht harmonischer und schöner. Freilich drängt sich ein Bedenken hinsichtlich der *Konstruktion* auf: soll das Bauwerk die Größe erhalten, in der es, um effektvoll zu sein, ausgeführt werden muß, so scheint es kaum möglich, eine solche Spannung der Marmorarchitrave herzustellen, wie sie durch den Plan gefordert wird. Eine veränderte Säulenstellung würde aber dem Werke einen wesentlich anderen Charakter geben.

No. 11 „Eintracht giebt Macht“ verbindet antike Bauformen zu einem thurmähnlichen, effektvollen, eigenthümlichen Ganzen. Das erste Stockwerk wird durch einen quadratischen Tempel dorischer Säulenordnung mit vier hervorspringenden Giebelfeldern und Eingängen gebildet. Auf diesen Tempel setzt sich ein thurmähnlicher Rundbau, ebenfalls von dorischen Säulen umgeben; dann folgt ein kleinerer Thurm in Pilasterkonstruktion, auf welchem eine in Erz gegossene Germania steht. Die Ausführung des Baues, in dessen Mitte eine Treppe bis in die Germania führt, ist in Marmor gedacht. In den vier Giebelfeldern sollen Reliefs, die deutschen Flüsse darstellend, angebracht werden. Die Erzfigur der Germania hat der Künstler von einem anderen geliehen, der sein schon früher zu ähnlichem Zwecke gearbeitetes schönes Standbild hier dem Komité in No. 34 wieder zur Disposition stellt. Diese

Digitized by Google

Figur iſt vortrefflich geeignet für den Ort, auf dem ſie hier ſteht, das ganze Denkmal macht einen durchaus würdigen und ſchönen Eindruck. Denkt man ſich die inneren Räume noch entſprechend verwerthet und den nöthigen plaſtiſchen Schmuck noch etwas vermehrt, ſo dürfte das fragliche Denkmal wohl das zweckentſprechendſte und künſtleriſch vollendetſte zugleich ſein. Auch würde es mit dem ausgeworfenen Koſtenbetrag ſich herſtellen laſſen.

II.

Entwürfe von vorwiegend plaſtiſchem Charakter.

Auf dieſem Gebiete iſt weit Bedeutenderes geleiſtet worden als das, was wir im vorigen Abſchnitt zu regiſtriren hatten, wennſchon ich meiner oben ausgeſprochenen Anſicht gemäß für den vorliegenden Zweck ein nur plaſtiſches Monument nicht für geeignet halten kann. Die Beſprechung dieſer Objekte richtet ſich alſo lediglich nach ihrem künſtleriſchen Werthe.

Ein ſehr bedeutender Entwurf liegt uns in No. 32 vor, mit dem Motto: „Dem deutſchen Geiſt der Sieg.“ Eine Germania, prachtvolle Gewandfigur, ſitzt mit ausgebreiteten Armen, ihre Kinder ſegnend und ſchützend, auf einem (wohl etwas zu hohem) Unterbau, an welchem vier außerordentlich ſchöne Gruppen angebracht ſind. Vorn der Rhein mit einer Siegesgöttin; zu beiden Seiten Wiſſenſchaft und Kunſt, Handel und Induſtrie; auf der Rückſeite endlich eine allegoriſche Gruppe, die trauernden, beſiegten Feinde darſtellend, zu deren Füßen der zerbrochene Schild Frankreichs liegt. Obwohl das Modell nur roh ausgeführt iſt, ſo offenbart doch jede einzelne Stellung, jede Figur, jede Miene die geniale Künſtlerhand. Der Eindruck des Ganzen iſt imponirend; es iſt durch und durch Kunſtwerk. Unwillkürlich kehrt der Beſucher des trüben Ausſtellungsraums immer wieder zu dieſem Werke zurück; man fühlt es, an vielen anderen haben ſinnende, fleißige Talente gearbeitet, hier der ſchaffende Genius, der allerdings den Verſuch gemacht hat, bei dem großen Florentiner in die Schule zu gehen, aber nicht zu ſeinem Schaden. Wir können ihm das Recht nicht abſprechen, ſeine Hand nach dem Höchſten auszuſtrecken, und wünſchen aufrichtig, daß das Denkmal an irgend einer anderen geeigneteren Stelle zur Ausführung kommt.

No. 27 „Im Kriege ſtark, im Frieden groß“ iſt ebenfalls als ſchön zu bezeichnen, freilich in ganz anderer Art, als der eben betrachtete Entwurf. Nicht in majeſtätiſcher, gewaltiger, formenreicher Schönheit bildet hier der fragliche Künſtler, ſondern in feiner, eleganter Weiſe. Auf den Unterbau von cyklopiſchem Mauerwerk gelangt man durch eine hohe Treppe, auf deren Wangen die beiden Genien des Kriegs und Friedens geſtellt ſind, außerordentlich ſchöne und zierliche Figuren. Reliefs an dieſem Unterbau ſtellen die Flüſſe Rhein und Moſel dar. Auf der Mitte dieſes Unterbaues erhebt ſich ein viereckiger Sockel, deſſen Reliefs eine Chronik des Krieges zur Anſchauung bringen; auf dieſem Piedeſtal ſitzt eine ſehr majeſtätiſche Germania, im Begriff ſich die Kaiſerkrone aufzuſetzen. Das Ganze iſt außerordentlich ſchön komponirt und macht einen anziehenden, delikaten Eindruck; es läßt ſich von äſthetiſchem Standpunkt abſolut nichts dagegen einwenden. Die packende Gewalt des vorher beſchriebenen Entwurfes hat es freilich nicht; mit dieſem theilt es die praktiſche Unausführbarkeit für den vorliegenden Zweck.

Im Ganzen recht anſprechend iſt der Entwurf No. 29: „Ein einig Deutſchland groß und frei.“ Auf einem achtkantigen Piedeſtal mit Reliefs, welche die wichtigſten Scenen des Krieges darſtellen, erhebt ſich ein runder, ſäulenähnlicher Aufbau, auf welchem eine Germania mit dem Schwert in der Scheide ſteht. Am Fuße dieſes Aufbaues ſind Soldatenfiguren angebracht; am Fuße des Ganzen befinden ſich vier allegoriſche Gruppen: Wehrkraft, Lehrkraft, Glaubenskraft, Induſtriekraft. Das Ganze iſt delikat und anmuthig, es erinnert an die Drake'ſche Art und Weiſe; noch mehr freilich gilt dies von dem vorigen Entwurf, den man direkt als von einem Schüler jenes Meiſters herrührend bezeichnen möchte.

Beachtenswerth ſind ferner No. 36: „Gott mit uns“ und No. 37: „Wehrhaft ehrhaft,“ zwei Entwürfe, welche die Abſicht verfolgen, eine Germania auf entſprechendem Unterbau zur Darſtellung zu bringen und dabei auch die Figuren des Kaiſers und ſeiner Helfer an dem großen Werke zu verwerthen, ſowie die näheren Beziehungen des Denkmals durch entſprechende allegoriſche Figuren auszudrücken.

Der Entwurf No. 35 endlich mit dem Motto „Dem Deutſchen Volk,“ vereinigt Plaſtik und Architektur derartig, daß man nicht angeben kann, welche von beiden vorherrſcht. Ein korinthiſcher Tempel von rundem Grundriß mit halbkreisförmigem Dach trägt eine knieende Victoria. Außen an dem Tempel ſind vier Gruppen angebracht: ein Landwehrmann im Kampf mit einem franzöſiſchen Infanteriſten, ein preußiſcher Linienſoldat im Kampf mit einem Turko, ein bairiſcher und zwei andere deutſche Soldaten, ein Freundſchaftsbündniß mit einander ſchließend, endlich die Heimkehr des Kriegers. In der Mitte des Tempels ſteht eine Germania. Das Ganze iſt recht anſprechend und ſchön; freilich iſt es dem Künſtler nicht völlig gelungen, die Gedankenarbeit, die einem ſolchen Werke zu Grunde liegen muß, ganz in die künſtleriſche Konception aufgehen zu laſſen.

Hierin liegen wohl auch die Hauptſchwierigkeiten, die dieſe Aufgabe bot. An dem Denkmal ſollen die Beziehungen der letzten Kriegsereigniſſe in irgend einer Weiſe zum Ausdruck kommen; dennoch ſoll es als Kunſtwerk ſich nicht an den Verſtand adreſſiren, ſondern an die Phantaſie. Nicht Gedankenplaſtik oder -Architektur, ſondern Kunſt, welche auf Intuition beruht, verlangen wir von dem vollendeten Werke. Am vollkommen-

sten scheint mir der Künstler in No. 32 diese Schwierigkeit überwunden zu haben. Wenn der Kopf erst zergliedern muß, was der Künstler gemeint habe, wie bei so vielen Düsseldorfern, wie bei Kaulbach's großen Werken, dann ist es mit der reinen Kunstwirkung vorbei. Bei aller Allegorie ist von dem Kunstwerk zu fordern, daß es uns sofort anschaulich die in ihm enthaltene Idee zum Bewußtsein bringt.

Es scheint, daß die Jury bei ihrem in No. 1 der „Kunst-Chronik" d. J. mitgetheilten Spruch von dem Gedanken ausgegangen ist, daß der Architektur in diesem Falle der Vorzug einzuräumen sei vor der bloßen Skulptur, daß aber ein im akademischen Sinne regelmäßiges und fehlerloses architektonisches Kunstwerk nicht genügen könne, sondern daß die besondere Gelegenheit auch ein ganz eigenthümliches Denkmal erfordere. Ich gestehe, daß mir sonst die Ansicht der Jury nicht ganz verständlich ist.

Ein sonderlich erfreuliches Resultat hat diese Konkurrenz eben nicht geliefert; ein zweite wird nöthig sein und jedenfalls auch ausgeschrieben werden. Dann aber ist zu wünschen, daß das Komité auf Grund vorangegangener Ermittelungen seine Anforderungen begrenzt und bestimmter und schärfer zum Ausdruck bringt. **Phil. Silvanus.**

Weibliche Kunstschule in München.

Es war im Winter des Jahres 1868, als in München mehrere Damen zusammentraten mit dem Entschlusse, befähigten Mädchen aus den mittleren Ständen die Ausbildung in der Kunst durch Gründung einer Kunstschule zu ermöglichen. Der Zweck dieser Anstalt sollte nicht bloß der sein, „Künstlerinnen" im eigentlichen und höchsten Sinne des Wortes zu bilden, ein Ziel, das ja bekanntlich auch auf den mit großartigen Mitteln ausgestatteten Kunstakademien nur wenige erreichen, sondern der bescheideneren Begabung Mittel und Wege darzubieten, um durch gründlichen und systematischen Unterricht sich für das Lehrfach (den Zeichen-Unterricht), als Musterzeichnerinnen für Fabriken und sonstige industrielle Unternehmungen, als Gehilfinnen in photographischen Ateliers ꝛc. auszubilden.

Nachdem der König zur Förderung des Unternehmens eine größere Summe bewilligt hatte, konnte dasselbe schon im Herbste des Jahres 1868 in's Leben treten, und die junge Anstalt zählte gleich bei ihrer Eröffnung 30 Schülerinnen. Diese Zahl überstieg in der kürzesten Zeit das Doppelte und wäre schon im Jahre 1870 noch höher gestiegen, hätte nicht auch in diesen Kreisen der Krieg sich fühlbar gemacht.

Mit dem Wachsen der Schule wurde auch der ursprüngliche Plan erweitert und als neuer Lehrgegenstand die Holzschneidekunst eingeführt. Es geschah das im Hinblick auf England, Amerika und insbesondere auf Frankreich, wo Hunderte von Mädchen in den xylographischen Anstalten Beschäftigung und ausreichenden Erwerb finden. Diese Neuerung durfte um so freudiger begrüßt werden, als die Illustration auch in Deutschland einen Aufschwung nimmt, von dem man sich vor einem Jahrzehnt noch nichts träumen ließ. Der Stichel, der nun einmal in der Anstalt war, erhob sofort weitere Ansprüche, die ihm auch gern gewährt wurden, denn niemand kann läugnen, daß es gerade der Stichel ist, dessen Führung dem der Sorgfalt und Sauberkeit zugewendeten Wesen der Frauen ganz besonders entspricht.

Daß die eigentliche Historienmalerei bei der vorwiegend praktischen Richtung der Kunstschule in den Hintergrund treten muß und wirklich tritt, versteht sich wohl von selbst. Hat sich doch die ganze Richtung der Zeit und der Geschmack des großen Publikums nur allzusehr von dem großen und erhabenen Stile der Historienmalerei ab- und den leichter faßlichen und gefälligeren Kunstgattungen des Genre und der Landschaft zugewendet. Dabei darf auch nicht übersehen werden, daß die Frauen in der Regel einen lebhafter entwickelten Farbensinn besitzen als die Männer und hiervon in der der Industrie verschwisterten Kunst den besten Gebrauch machen können, so wie daß ihnen im Allgemeinen ein feineres Gefühl für das Angemessene innewohnt, wo Gegenstände der Toilette in Frage kommen, wie z. B. beim Zeugdruck.

Die Schülerinnen der Anstalt gehören nicht blos Bayern an; es kamen welche aus Norddeutschland, England, ja selbst aus Nordamerika: ein erfreuliches Zeugniß des stets wachsenden Rufes der noch so jungen Anstalt.

Mit der Zahl der Schülerinnen wuchsen natürlich auch die Anforderungen an die Anstalt in Bezug auf Lehrer, Lehrmittel und Lokalitäten; erfreute sich dieselbe aber auch im Allgemeinen einer freundlichen Unterstützung Seitens der Privaten wie der Stadtgemeinde, so mußte man sich doch längst sagen, welche Vortheile ihr erwachsen würden, wenn es gelänge, sie mit den schon bestehenden Kunstanstalten des Staates in Verbindung zu setzen. Nur so durfte man gewiß sein, daß ihr Bestand für alle Eventualitäten gesichert sei.

Das Kultusministerium zeigte sich schon früher diesem Gedanken nicht abgeneigt, setzte im letzten Budget einen jährlichen Staatsbeitrag von 6000 Gulden an, und der Landtag genehmigte diese Summe, indem er zugleich den Wunsch aussprach, es möge sich die weibliche Kunstschule vorzüglich die Pflege des in Deutschland im Allgemeinen und in München im Besonderen trotz dessen sonstiger Regsamkeit in künstlerischer Beziehung arg danieder liegenden Kunstgewerbes, aus dem unsere westlichen Nachbarn einen so großen Theil ihrer industriellen Ueberlegenheit gezogen haben, zur Aufgabe machen.

Hierin nun eröffnet sich den Frauen ein unabsehbares Gebiet für ihre künstlerische Thätigkeit, wobei nicht zu übersehen ist, daß ihre Bedürfnisse weniger groß zu sein

Digitized by Google

pflegen als die der Männer, und daß sie in Folge dessen sich mit niedrigeren Preissätzen zufrieden stellen lassen als diese, so wie daß wohl auch bei ihnen der unkluge Künstlerstolz weniger Boden finden dürfte.

Aus der Münchener weiblichen Kunstschule sind bereits viele geschickte Xylographinnen hervorgegangen, manche tüchtige Graveurin hat sich dort gebildet, und es ist zu hoffen, daß die Schule jetzt, da sie nach Ablauf der Ferien als staatliche Anstalt neu in's Leben tritt, die praktische Richtung nicht verlassen werde, welche allein den wahren und wohlverstandenen Interessen der Schülerinnen entspricht. Damit soll indeß nicht gesagt werden, man solle sich auf das Modelliren, Graviren, Malen auf Holz, Porzellan, Stein, Holzschneiden, Retouchiren ꝛc. beschränken, sondern es erscheint unzweifelhaft zweckmäßig, namentlich auch das Zeichnen nach dem Runden, ja selbst das Malen danach möglichst zu üben.

Wenn die Staatsregierung ihrerseits beabsichtigt, diejenigen Schülerinnen der Anstalt, welche genügende Begabung besitzen und sich ganz der Kunst widmen wollen, an die Akademie übertreten zu lassen, so ist das an sich ganz lobenswerth, weil man darin den Beweis sieht, daß nicht überall bureaukratische Voreingenommenheit gegen Neues besteht. Vom praktischen Standpunkte aber möchte man eher wünschen, daß recht wenige Schülerinnen von dieser Liberalität Gebrauch machten. R.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. G—r. **Wiener Künstlerhaus.** Es geht wieder einmal recht lebhaft zu im Künstlerhause. Der Kunsthändler Plach hat eine Bildersaat ausgestreut, die unter dem Hammer des Auktionators aufgehen wird; schon schießt die Saat in die Halme, die Blüthen werden in alle Winde verweht werden, die Frucht wird geborgen — in Herrn Plach's Taschen. Neben der Auktionsausstellung, äußerlich nicht getrennt von ihr, blüht bescheiden das Veilchen der genossenschaftlichen Monatsausstellung. Zu den beiden genannten gesellt sich noch eine dritte Exposition, über welche letztere ich jetzt kurz berichten will, indem ich mir vorbehalte, auf die beiden erstgenannten zurückzukommen. Zu danken ist diese dritte Ausstellung der besonderen Zuvorkommenheit des bekannten Prager Kenners und Liebhabers Herrn H. F. Heidl, der einen Theil seiner Kunstschätze (denselben, mit welchen er die „Exposition des amateurs“ auf der Weltausstellung beschicken will) der Genossenschaft zur Ausstellung überließ, mit der Bestimmung, daß die eingehenden Eintrittsgelder dem Pensionsfonds für bildende Künstler, deren Witwen und Waisen zu Gute kommen sollen. Die Sammlung macht im Ganzen einen erfreulichen Eindruck und legt Zeugniß ab für den vornehmen Kunstgeschmack ihres Eigenthümers. Die meisten Bilder sind uns alte Bekannte, aber gute alte Bekannte; und da man gemeiniglich einiges Interesse für die Schicksale seiner guten Bekannten zu haben pflegt, so wird es nicht überflüssig sein, hier auch von einigen solchen zu berichten. — Carl v. Enhuber's Bildercyklus zu den Erzählungen: Deutsches Volksleben aus dem schwäbischen Gau „Ries“ von Melchior Meyr haben bereits im ersten Bande der „Zeitschr. f. bild. Kunst“ hinreichende Würdigung gefunden. Seitdem hat der Künstler sowohl wie der Poet der Welt Valet gesagt, und es war eine schöne Pietät, die den Besitzer veranlaßte, unsere Zeit, die so schnell vergißt, an zwei Geister zu erinnern, die vielleicht der Welt Manches schuldig geblieben sind, gewiß aber nicht so viel, wie ihnen die Welt. — Adolf Menzel's wundervolles Aquarell „Aus der Gesellschaft“ stammt aus der Gsell'schen Galerie, es ist ein koloristisches Meisterwerk ersten Ranges, wenn es auch durch seinen Preis nicht so viel von sich reden machte, wie desselben Künstlers Ehrendiplom für Bismark. Es hatte es eben nicht nöthig, durch Mittel Aufsehen zu erregen, die außerhalb des künstlerischen Bereiches liegen. — Wer Spitzweg's köstliche „Scharwache“ und sein „Ständchen“ kennt, hat sie auch liebgewonnen; außer durch die beiden genannten, wohl bekanntesten Bildern ist Spitzweg noch vertreten durch ein treffliches Bild, „Stilles Plätzchen“ genannt, ferner durch einen „Sonntags-Spaziergang“ und durch die Darstellung einer Scene aus dem Singspiele „Doktor und Apotheker“. — Ein vortreffliches Bildchen ist Lindenschmit's „Klosterfreuden“, das uns einen in Bücher und Manuscripte vertieften Klosterbruder zeigt. Hier hatte der Künstler Gelegenheit, sich von seiner besten Seite zu zeigen, weil ihm keine Gelegenheit geboten war, seine Schwächen hervorzukehren. Lindenschmit verfällt im Ringen nach dramatischem Ausdruck leicht in die Karrikatur, wie sein Gemälde „Die schottischen Bilderstürmer“ auf der gegenwärtigen Ausstellung in Berlin nur zu deutlich zeigt. Dieser sinnende Bruder denkt nun gar nicht daran, Leidenschaft zu entwickeln, läßt sich's vielmehr in dem meisterhaft behandelten Helldunkel wohl sein und hat zudem Niemanden neben sich, dem er ähnlich sehen könnte. Lindenschmit verfügt nämlich, wie schon viele Meister vor ihm, eigentlich nur über ein Gesicht, es ist das Normalgesicht, ein Thema, das zwar in vielen Variationen behandelt wird, doch immer so, daß es noch herauszuerkennen ist, wozu das typische Auge nicht wenig beiträgt. — Eine ansprechende Dichtung in Oel ist v. Bamberg's „Stickrahmen“, an welchem ein junges Mädchen sitzt, der ein junger Mann Gesellschaft leistet. Viele halten es mit den Bildern so wie mit den Frauenzimmern, und ich müßte lügen, wenn ich mich von diesen Vielen ausnehmen wollte: viel Geist und viel Gefühl wird hochgeschätzt, aber das Fleisch darf dabei nicht zu kurz kommen und verkümmern. Ein gesunder Realismus hält in der Natur und in der Kunst das Leben zusammen. Bei Ramberg's Bild ist das Fleisch entschieden zu kurz gekommen, und die psychologischen Vorzüge können doch nicht entschädigen für die malerischen Mängel. Das Malerische bleibt aber nun einmal die Hauptsache für den Maler. — Fortuny (vom Kataloge Fortuno getauft), dieses junge spanische Malergenie, dessen Erfolge Meister Meissonier nicht schlafen lassen sollen, ziert die Ausstellung mit einer prächtigen Federzeichnung, mit welcher er schon vor zwei Jahren auf der hiesigen Jahresausstellung Aufsehen erregt hat. Das Blatt zeigt eine gravitätisch dasitzende männliche Figur, die nicht ohne Selbstbewußtsein (die Zeichnung heißt „con grandezza“) den ausgestreckten Arm auf einen Stock stützt. — Von Schleich dürfte kaum Besseres zu sehen sein, als die Landschaften, die in Heidl's Besitz sind; sie zeigen noch den Künstler auf der Höhe und in der Vollkraft seiner Leistungsfähigkeit. — Daß in einer so vornehmen Versammlung die Gebrüder Achenbach nicht fehlen dürfen, versteht sich fast von selbst; ihnen schließen sich mit talentvollen Arbeiten Munthe, Berisch, Schindler u. A. an. Die stilistische Landschaft hat in Rottmann ihren würdigen Repräsentanten gefunden. Die Plastik ist durch Hellmer's reizvolle Andromeda vertreten.

B. **Düsseldorf.** Auf der Ausstellung von Ed. Schulte begegneten wir wieder interessanten Neuigkeiten, unter denen zwei Genrebilder von Bautier sich durch die feine Charakteristik und meisterhafte Durchbildung besonders auszeichneten. Das eine zeigt einen Landmann, der dem Advokaten einen schwierigen Rechtsfall eindringlich zu erläutern sucht, wobei der Ausdruck in den beiden Figuren von wahrhaft bewunderungswerther Lebenswahrheit erscheint, und das andere stellt vier liebliche Bauernmädchen dar, die von dem Pfarrer freundlich angesprochen werden, dadurch aber in nicht geringe Verlegenheit gerathen. Es ist schwer, einem der beiden Gemälde den Vorzug zu geben, da jedes in seiner Art wohl allen Anforderungen genügt. Ein Rendez-vous in Venedig von A. de Cramer macht dagegen nicht nur einen höchst theatralischen Eindruck, sondern ist auch ganz fehlerhaft in der Zeichnung, was um so mehr zu bedauern ist, als der Künstler entschiedenes koloristisches Talent besitzt. „Die Falkenjagd“ von A. Northen ist auch nicht korrekt gezeichnet, wenn auch delikater behandelt als seine früheren Bilder. „Ein Infanteriegefecht“ desselben Malers verdient ungleich wärmeres Lob durch die höchst lebendige Darstellung, erscheint aber für den Gegenstand etwas zu klein. Jacobsen's „Mondschein in Venedig“ ist wirkungsvoll und ansprechend, und das Genrebild „Die

Brautschau" von Th. v. der Beck löblich in Zeichnung und Farbe. Ein Damenporträt von Prof. Bewer verdient ebenfalls noch rühmende Erwähnung. Das meiste Interesse aber beansprucht das große Passionskreuz von Prof. Andreas Müller, welches schon vor mehreren Jahren im Auftrage der Verlagshandlung von Julius Buddeus zur Vervielfältigung im Stich gemalt wurde und jetzt wiederum ausgestellt erschien. Das treffliche Werk ist so schön in der Komposition, der Zeichnung, der Farbe und der wahrhaft bewunderungswerthen Durchführung, daß es abermals dieselbe allgemeine Anerkennung hervorrief, die es bereits bei seiner Vollendung fand.

Vermischte Nachrichten.

B. **Die xylographische Anstalt von R. Brend'amour** in Düsseldorf hat für ihre auf der internationalen polytechnischen Ausstellung in Moskau ausgestellten Holzschnitte den ersten Preis der goldenen Medaille davongetragen. Diese Auszeichnung ist um so ehrenvoller, als sich unter den dreizehn Ausstellern von Xylographieen die bekanntesten Firmen von Rußland, England und Deutschland befanden, die natürlich durch ihre besten Arbeiten vertreten waren. Auch wünscht das General Komité der Ausstellung, daß ein Holzschnitt-Album von Brend'amour für das Museum in Moskau käuflich erworben werde, was gewiß ebenfalls als eine erfreuliche Anerkennung deutscher Kunstthätigkeit zu begrüßen ist.

B. **Professor August Wittig** in Düsseldorf arbeitet gegenwärtig an einer kleiner Wiederholung seiner Marmor-Gruppe „Hagar und Ismael", um sie vervielfältigen zu lassen und in den Handel zu bringen. Das schöne Werk verdient jedenfalls die weiteste Verbreitung.

Berichte vom Kunstmarkt.

Versteigerung Durazzo durch H. G. Gutekunst in Stuttgart.

Noch ist der Verkauf der Sammlung Brentano-Birkenstock in Frankfurt Allen, welche der Bewegung des Kunstmarktes im Fache des Kupferstiches folgen, in gutem Gedächtniß, und schon wieder kommt eine berühmte Kupferstich-Sammlung aus altererbtem Besitze unter den Hammer. Diesmal ist es ein fremdländischer Schatz, den eine rührige deutsche Kunsthandlung auf unseren Markt bringt: ob auch für uns oder bloß zu einer Art Transit handel, ist eine andere Frage, schwer zu beantworten nach den Erfahrungen, die wir bisher und erst neulich bei Auktion der T. O. Weigel'schen Druck-Alterthümer gemacht haben. Es ist die berühmte Sammlung des Grafen Jacopo Durazzo in Genua, deren erste Hälfte am 19. November und den folgenden Tagen im Schillersaale der Liederhalle zu Stuttgart öffentlich feilgeboten wird. Eine fromme Sage, derzufolge das Kabinet Durazzo in den Besitz der italienischen Regierung übergegangen sei, findet dadurch ihre thatsächliche Widerlegung. Wie könnte auch eine kontinentale Regierung die andere in der Pflege der Kunstinteressen beschämen wollen! Clericus clericum non decimat.

Der Ruf der Sammlung Durazzo ist zu sehr verbreitet, als daß die Reichhaltigkeit des eben ausgegebenen, gewissenhaft gearbeiteten und in seiner Prachtausgabe mit 25 photographischen Drucken geschmückten Kataloges der ersten Hälfte überraschen könnte. Kundigen genügt ja statt aller Anpreisung der Umstand, daß Gründung und Vermehrung des Kabinets bis in's vorige Jahrhundert zurückreichen. Kein Wunder also, wenn hier sehr viele, namentlich altitalienische Blätter vorkommen, die längst aus dem Kunsthandel verschwunden sind. Der Begründer der Sammlung war der feinsinnige Kenner Graf Jakob Durazzo, Gesandter des Wiener Hofes bei der Republik Venedig; es ist derselbe, dessen Name sich auch an die Entstehungsgeschichte der Albertina in Wien knüpft. Der Stifter der letzteren nämlich, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, damals Gouverneur von Ungarn, ertheilte im Jahre 1774 Durazzo den Auftrag, für ihn eine systematische Folge von älteren Stichen, insbesondere der italienischen Schule aufzukaufen. Der Graf widmete sich dieser Aufgabe mit solchem Eifer und Geschick, daß er schon im Jahre 1776 jene stattliche Reihe von Mappen an den Herzog Albert abgeben konnte, die den Grundstock der Albertina bilden. Einmal aber im guten Fahrwasser, hielt der Sammeleifer des Grafen auch nach Ablieferung seiner ersten Sammlung nicht stille. Er arbeitete vielmehr so rüstig an dem Ersatze derselben, daß sich sein Kabinet bald wieder sehen lassen konnte und der Graf Bartolommeo Benincasa 1784 in Parma eine eigene Schrift darüber veröffentlichte unter dem Titel: „Descrizione della raccolta di stampe d. S. E. il conte Jacopo Durazzo." Auch seine Erben unterließen es nicht, fortwährend neue Bestandtheile der Sammlung zuzuführen. Dieser ansehnlichen Vorgeschichte entspricht denn auch der Reichthum, welchen der Katalog vor uns entfaltet. Den Glanzpunkt bilden die zahlreichen Niellen, darunter ein Schwefelabdruck, der nun wohl auch in's Britische Museum wandern dürfte, wo bereits fast alle bekannten Specimina dieser Art sich zusammengefunden haben. Es folgen sodann eine Reihe Original-Silberplatten und eine höchst seltene Menge von Abdrücken auf Papier, wie sie von Passavant, Peintre graveur I, p. 272 ff., beschrieben wurden. Es ist und bleibt dieß wohl für immer die bedeutendste Privatsammlung echter Niellen, und wenige öffentliche Anstalten können sich an Reichhaltigkeit mit derselben vergleichen. Uns graut bereits vor den Preisen, die sie erzielen dürften. Nächst dieser Abtheilung sind es zunächst die ältesten italienischen Stecher, die hier vorzüglich vertreten sind, darunter Baccio Baldini mit den fast vollständigen Folgen der Propheten und Sibyllen und zwar in den ersten Zuständen, Sandro Botticelli mit seinem Hauptwerk, der großen Himmelfahrt der heiligen Jungfrau u. A., von Domenico Campagnola fast das vollständige Werk, von Marcello Fogolino drei seiner äußerst seltenen Blätter, unter denen freilich Nr. 2177 richtiger dem Cesare da Sesto zugeschrieben und auf Nr.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 5.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

15. November 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 2 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Entwürfe zu einem Denkmal für die während des letzten Krieges gefallenen Hamburger. — Der Salon von 1872. II. — Das neue Statut der Wiener Akademie. — Worms: Gesammtverein der historischen Vereine Deutschlands. — Aus Innsbruck. — Restauration des Mainzer Doms. — Kunsthandlung von Miethke & Wawra. — Curiosum. — Berichtigung. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Entwürfe zu einem Denkmal für die während des letzten Krieges gefallenen Hamburger.

Hamburg, im Oktober 1872.

Nachdem die im vorigen Jahre durch den architektonischen Verein angeregte Ausstellung von Plänen zu einem Denkmal für die gefallenen Söhne unserer Stadt ein im Ganzen unbefriedigendes Resultat ergeben hatte, ließ die Bürgerschaft an den Senat das Ersuchen gelangen, es zu genehmigen, „daß an dazu geeigneter Stelle ein öffentliches Denkmal für die unserem Staate Angehörigen unter den im letzten Kriege Gefallenen errichtet werde, als ein dauerndes Zeichen von der einmüthig ehrenden Dankbarkeit der Bevölkerung für die Söhne Hamburgs, welche in den ruhmreichen Kämpfen dem Heil des Vaterlandes ihr Leben geopfert haben." Der Senat erklärte sich dem zustimmend und beantragte die Bewilligung von 2000 Thlrn. behufs Ausführung der Vorarbeiten und die Einsetzung einer gemischten Kommission zur Erledigung einiger Schwierigkeiten, welche sich im Bezug auf die Wahl der Oertlichkeit u. a. ergeben hätten (5. Febr. d. J.). Die Kommission — die Herren Syndikus Merck, Senator Hayn und Senator de Chapeaurouge aus dem Senat, die Herren Gädechens, Vivié und Zacharias aus der Bürgerschaft — trat denn auch zusammen und erließ als Resultat ihrer Berathung an sieben Künstler (Börner, Neuber und Peiffer in Hamburg, Schilling und Hähnel in Dresden, Bläser und Siemering in Berlin) die Aufforderung, sich an einer auf die Genannten beschränkten Konkurrenz zur Errichtung des fraglichen Denkmals zu betheiligen. Die zugleich mitgetheilten Bedingungen lauten folgendermaßen:

1) Das Denkmal wird einen auf allen Seiten freiliegenden Standort auf den öffentlichen Wallanlagen erhalten.
2) Dasselbe ist in seinen plastischen Theilen in Bronce auszuführen, der Sockel darf aus Granit oder Sandstein bestehen.
3) Obwohl im Uebrigen dem Künstler volle Freiheit gewährt wird, so muß doch die Möglichkeit geboten sein, in einer den Charakter des Denkmals nicht störenden Weise die Namen der Gefallenen, welche einige Hundert nicht übersteigen, anzubringen.
4) Für die Gesammtkosten des Denkmals nebst Transport, Aufstellung u. s. w. darf die Summe von pro maximo 40,000 Thlrn. in Aussicht genommen werden.
5) Es sind zwei Preise von resp. 600 und 400 Thlrn. für die zwei besten Entwürfe ausgesetzt, für jeden nicht prämiirten werden die Unkosten u. s. w. mit 100 Thlrn. ersetzt.
6) Der erwähnten Kommission steht die Wahl unter den eingelieferten Modellen zu. Sie empfiehlt den besten Entwurf dem Senate und der Bürgerschaft zur Ausführung. Wird die Ausführung desselben nicht beschlossen, so erhält der Künstler den ersten Preis mit 600 Thlrn., während das zweitbeste Modell jedenfalls einen Preis von 400 Thlrn. empfängt.
7) Die Modelle sind in einer Höhe von 75 Centimeter incl. Postament auszuführen und bis spätestens den 15. Sept. d. J. als letzten Termin an u. s. w. einzusenden *).

Die Bedenken, welche gegen einzelne der Bedin-

*) Hamb. Corresp. vom 30 Aug. d. J.

Digitized by Google

gungen 1—4 sich erhoben, können wir nicht als berechtigt anerkennen; No. 6 aber wird kaum einer allgemeinen Verurtheilung entgehen, wenn wir bemerken, daß unter den sechs Mitgliedern der Kommission nur ein Sachverständiger sich befindet (Herr Vivié). Es ist überflüssig, einem kunstverständigen Publikum gegenüber das Unpassende dieser Maßregel hervorzuheben. Von den eingeladenen Bildhauern versagten Börner, Bläser und Hähnel ihre Mitwirkung. Neuber lieferte zwei Modelle, Wolff in Berlin und Knoll in München machten die Zahl sieben voll.

Die Ausstellung dieser sieben Modelle brachte uns eine solche Fülle geistvoller und origineller Gedanken, eine so hohe Vollendung der Form und so ideal schöne Köpfe an den Haupt- und Nebenfiguren, daß die Betrachtung einen wahrhaften Genuß bereitet; mit Ausnahme des zweiten Entwurfs von Neuber würden wir keinen einzigen missen wollen, und wir stehen nicht an zu erklären, daß ein Fremder, welcher von deutschen Bildhauern nichts Anderes gesehen hätte als diese Modelle, mit einer hohen Idee von dem eminenten Range der deutschen Skulptur nach Hause zurückkehren müßte. Wenn wir trotzdem fast gegen alle der eingelieferten Entwürfe Bedenken und Zweifel erheben, so fallen dieselben doch dem Totaleindruck gegenüber zu wenig in's Gewicht, um das Gesammturtheil wesentlich zu modificiren.

Allen Entwürfen gemeinsam ist die treue Beobachtung des Passus 3 der Bedingungen; außerdem finden sich fast durchgängig ein Hamburgisches Wappen und als Hauptfigur der plastischen Gruppe eine Germania mit der Kaiserkrone vor. Letztere fehlt nur in den Entwürfen von Schilling und Neuber.

Neuber umgiebt auf seinen beiden Modellen das Postament mit reichem plastischem Schmuck. Wir beginnen mit dem zweiten seiner Entwürfe, dem einzigen, welcher von der engeren Wahl entschieden auszuschließen sein wird. Schon der Unterbau ist nicht recht gelungen; ein Viereck, dessen Seiten wieder je in drei Flächen gebrochen sind, kann kaum als eine glückliche Idee betrachtet werden. An den vier Hauptecken sitzen mit trauernden Geberden vier Gestalten, die wir aber weder als allegorische noch als wirkliche Personen zu rekognosciren im Stande sind. Die Gruppe, welche den Sockel krönt, ist derb realistisch. Ein Landwehrmann, mit der Rechten ein Bajonett in einen Franzosen stoßend, mit der Linken einen, wie es scheint, tödtlich getroffenen Fahnenjunker haltend, zu dessen Füßen ein erlegter Turko sich krümmt, — das soll uns ein Denkmal für unsere gefallenen Landsleute sein! Abgesehen davon, daß dies dem Grundgedanken der Aufgabe wenig entspricht, ist die Kampfscene in einer alle zarten Gefühle und alle ästhetischen Rücksichten außer Acht lassenden Weise gedacht und ausgeführt. — Der erste Entwurf von demselben Bildhauer läßt an den sechs abgestumpften Ecken des Sockels allegorische Figuren sehen, deren Bedeutung an sich klar, deren Beziehung zum Denkmal aber nicht ganz verständlich ist; es sind nach vorn Handel und Schifffahrt, nach hinten Industrie und Landwirthschaft, an den Seiten Kunst und Wissenschaft. Den Sockel, welcher mit zahlreichen Reliefs, Medaillons und Inschriften ausgeschmückt werden soll, krönt eine Hammonia, den gefallenen Helden einen Siegeskranz hinreichend, eine weinende Gestalt zur Rechten symbolisirt die Trauer der Hinterbliebenen.

Ein in vielfacher Beziehung ausgezeichnetes Werk ist das von Prof. E. Wolff. Seinen Hauptvorzug bildet der Aufbau, ein längliches Viereck mit vier vorspringenden Pfeilern, je zwei Halbsäulen an den Lang- und je einer Halbsäule an den Schmalseiten. Dieses würdevolle und einfache Mausoleum charakterisirt schon an sich die Idee, welche das ganze Denkmal zum Ausdruck bringen soll, und es ist tief zu bedauern, daß die plastische Gruppe, eine prachtvoll gebildete Germania mit zwei kleineren weiblichen Gestalten, welche sie liebevoll beschützend umfaßt, eine schwer verständliche Allegorie zum Vorwurf hat. Soll die Gestalt mit dem Füllhorn den Ueberfluß, jene mit dem Schwert, welches sie in die Scheide stößt, den Frieden, oder sollen sie die friedlichen Arbeiten und die kriegerischen Mühen des deutschen Volkes darstellen? Eine solche Räthselfrage darf ein Denkmal uns nicht aufgeben, am wenigsten ein solches, welches einem ganzen Volke zur Erinnerung an die große Vergangenheit und an die Tugenden früherer Geschlechter beständig vor Augen sein soll.

Dieselbe Schönheit des Postaments, dieselbe Mangelhaftigkeit der Hauptgruppe stehen einem durchschlagenden Erfolge des Knoll'schen Entwurfes hindernd entgegen. Der reiche und stilvolle Bilderschmuck an der Vorderseite des Sockels zeichnet ihn vor allen übrigen Entwürfen vortheilhaft aus. Blumengewinde zieren den ersten Absatz; die Inschrifttafel wird umrahmt von zwei geflügelten Gestalten; unter ihr ziehen sich Blumen und Fruchtschnüre hin, über ihr schwebt ein Adler mit ausgebreiteten Fittigen. Die trophäenartigen Ornamente, Granaten und Vollkugeln, würden wir allerdings gern vermissen. Auf diesem Piedestal nun eilt eine, übrigens wohlgelungene Germania, mit einer etwas zu leidenschaftlich bewegten Geste, einen verwundeten Offizier zu stützen. Ein Offizier als Vertreter der Gefallenen? Das scheint uns nicht wohlgethan; ein Soldat, ein Gemeiner, um uns dieses unangenehmen Ausdrucks zu bedienen, kann das ganze Heer repräsentiren, ein Offizier nur seine Rangstufe. Auch der Paletot ist häßlich und wirkt in Verbindung mit dem ohnehin wenig martialischen Gesichte des Kriegers einigermaßen philiströs. Neben diesen schwer wiegenden Uebelständen ist es von nur geringer Bedeutung, daß die Gruppe, von hinten gesehen, ein fast unverständliches Bild giebt.

Digitized by Google

Siemering umgiebt sein Monument mit einer um acht Stufen erhöhten ellipsenförmigen Balustrade; den schwach verjüngten Sockel verschönern hinten und vorn Reliefs. Die Gruppe, eine Germania, welche dem auf Fahnen hingesunkenen Helden einen Kranz reicht, ist vorzüglich; die Schwierigkeit der künstlerisch so ungünstigen Uniform ist glücklich durch eine leichte Idealisirung überwunden. Könnten wir diese Gruppe auf Knoll's Postament versetzen, so würden wir über unsere Wahl keinen Augenblick im Zweifel sein. So aber müssen wir diesen mit den beiden folgenden Entwürfen als gleichberechtigt zur engeren Wahl zulassen. Doch wollen wir nicht verhehlen, daß der Schilling'sche Entwurf, welchen wir persönlich nach reiflicher Ueberlegung auch noch ausscheiden würden, in der allgemeinen Sympathie, die seine glückliche und originelle Idee sich erworben hat, eine mächtige, und wie wir glauben, für seine Konkurrenten gefährliche Fürsprache findet. Das Postament zeigt durch die vielen ein- und ausspringenden Winkel eine gewisse Unruhe, ein Uebelstand, welcher sich bei der Ausführung im Großen wohl nicht so bemerkbar machen wird. Der Künstler führt uns in den Gefallenen alle drei Waffengattungen vor; ein Engel von wunderbar schöner Form und Geberde drückt einen Kuß auf den vom stürzenden Rosse herabsinkenden Reiter, hält mit der Rechten über den Kanonier einen Lorbeerkranz und mit der Linken über den Infanteristen einen Palmenzweig. Diese wahrhaft ergreifende Gruppe fesselt die Seele jedes Beschauers mit unüberwindlicher Gewalt, und erst langsam, fast widerstrebend gelangt man dazu, sich über einzelne unläugbare Mängel Rechenschaft abzulegen; zu diesen rechnen wir die nicht günstig wirkenden Linien des zusammenbrechenden Pferdes, sodann den Umstand, daß der Kanonier durch dasselbe verdeckt wird und nur von der Rückseite aus gesehen werden kann. Die Rückseite der Gruppe ist aber ein wirres Durcheinander vielfach geschwungener und gewundener Linien, ein unschöner Anblick, der bei diesem Entwurfe deßwegen kein unbedeutender Mangel ist, weil eben durch einen wesentlichen Bestandtheil der Gruppe, den Kanonier, die Besichtigung der Rückseite von dem Künstler selbst gefordert wird.

Ein vortrefflicher Entwurf von E. Peiffer giebt nur zu wenigen Ausstellungen Veranlassung. Seine Germania von edler Schönheit steht auf einem vorspringenden Sockel; auf den etwas zurücktretenden niedrigeren Theilen des Postaments befindet sich links die Geschichte, welche die Aufmerksamkeit eines Knaben auf die Thaten seiner Vorfahren hinlenkt, rechts eine Hammonia, welche die unbekleidete Leiche eines ihrer Heldensöhne in den Armen hält. Alle Gestalten sind vorzüglich charakterisirt, die Hammonia von fast erschütternder Wirkung. Wenn wir etwas zu tadeln hätten, so wäre es der Mangel einer engeren Beziehung zwischen den drei Figuren; daß eine solche durch die Arme der Germania herbeigeführt wäre, welche mit einem Lorbeerkranze auf die Geschichte, mit einem Palmenzweige auf die trauernde Hammonia hinunterweist, wird sich kaum mit Fug behaupten lassen.

Die Entscheidung der Kommission ist in diesen Tagen erfolgt. Sie hat beschlossen, dem Modell von Schilling in Dresden den ersten Preis zu ertheilen und es zur Ausführung zu empfehlen. Dagegen hat sie, über die Ertheilung des zweiten Preises zwischen Siemering in Berlin und Peiffer in Hamburg schwankend, den entschieden zu billigenden Beschluß gefaßt, beiden einen zweiten Preis im Betrage von je 400 Thlrn. zuzuerkennen. Wenn diese Entscheidung auch nicht ganz meinen persönlichen Ansichten entspricht, so wird sie doch allem Anschein nach den Beifall der überwiegenden Mehrheit der Einwohner Hamburgs finden. Aber auch die Wenigen, welche ihre Bedenken gegen einzelne Schwächen nicht verhehlen, sind doch keineswegs blind gegen die vielen und großen Schönheiten des gekrönten Entwurfs und sehen der Ausführung durch Schilling's bewährte Meisterhand mit freudiger Spannung entgegen. A. J. M.

Der Salon von 1872.

II.

Die bisher genannten Bilder waren „hors concours". Es folgen nun einige mit Medaillen ausgezeichnete: „L'enlèvement du Palladium" von Paul Jos. Blanc. Der Raub des für die Troer so wichtigen Talismans ging nach Herrn Blanc sehr einfach vor sich: Odysseus begab sich in den Tempel, schlug einen Troer, der dort zufällig anwesend war, zu Boden und nahm die goldene Statue der Pallas von ihrem Postamente herab; ein Krieger lauschte am Ausgange, ob die Luft rein sei. Uns vermochte weder die Darstellung des gewählten Stoffes noch die koloristische Behandlung ein besonderes Interesse abgewinnen, wenn man auch dem Maler eine tüchtige Technik nicht absprechen kann; am besten ist noch der zu Boden gestreckte Troer gelungen, der dem Künstler zu Liebe nackt im Tempel wachte.

Jean Paul Laurens wählte sich zwei düstere Themata, die allerdings nicht ohne dramatische Wirkung sind: Das Bild: „Mort du duc d'Enghien" zeichnet sich durch sehr gelungene Beleuchtungseffekte aus; es ist nicht der Tod, sondern es sind die Vorbereitungen zum Tode, was wir auf dem Gemälde sehen. Ein finsterer Kellergang ist der Schauplatz; ein Trupp Schergen kommt aus dem Hintergrunde hervor, der Anführer trägt eine Laterne und leuchtet damit dem dicht an der Wand stehenden Herzog in's Antlitz. Die Haltung des Herzogs ist gut empfunden, der gelbe Lichtschein, den die Laterne über ihn und die nächsten Partien der Wand hinter ihm ausströmt, wie das abgestufte Helldunkel, in welchem die in Mäntel gehüllten,

Digitized by Google

bewaffneten Männer ſtehen, iſt trefflich ſtudirt und von natürlicher und ergreifender Wirkung. Das zweite Bild: „Le pape Formose et Étienne VII.“ wird für den in die Geſchichte der Päpſte nicht genau Eingeweihten im Kataloge ausführlich folgendermaßen erklärt: „Der Leichnam des Papſtes Formoſus wurde auf Befehl Stephan's des VII., ſeines Nachfolgers, ausgegraben und mit ſeinen prieſterlichen Gewändern in den Sitzungsſaal des Concils gebracht und auf den päpſtlichen Stuhl geſetzt, und ſodann ein Advokat beſtimmt, im Namen des Todten zu antworten. — Darauf ſprach Stephan zu dem Cadaver: — „„Warum, Biſchof von Porto, hat ſich dein Ehrgeiz bis zum Thron von Rom erhoben?““....“ Das Bild macht einen düſteren Eindruck; man riecht förmlich den Grabesduft. Nicht nur der modernde Biſchof in ſeinen goldgeſtickten Meßgewändern, auch der Teppich unter dem erhöhten Thronſeſſel, der mit meiſterhafter Technik gemalt iſt, und die Biſchöfe, welche zur linken Seite verſammelt ſind, ſcheinen vom Hauche der Verweſung angegriffen; die einzige friſche Geſtalt iſt die des jungen Advokaten, welcher zur Seite des Todten für dieſen plaidirt.

Unter den mit der Medaille erſter Klaſſe bedachten Bildern iſt auch Jules Machard's „Narcisse et la source“: ein gut gemalter nackter Jüngling, der wohlgefällig ſein Spiegelbild im Waſſer betrachtet; neben ihm befindet ſich eine ebenfalls nackte, aber etwas molluskenhafte Frauengeſtalt.

Georges Becker's „La veuve du martyr“, ein großes Bild, hat neben unläugbaren Vorzügen in der Kompoſition und in der Farbe eigenthümliche Fehler. Die Wittwe, eine junge, ſchlanke, edle Geſtalt, ſteht mit ihren drei Kindern in den Katakomben; ſie hebt das Kleinſte in die Höhe, um ein auf einen Stein gezeichnetes Kreuzeszeichen zu küſſen; ein erwachſenes Mädchen und ein kleiner Knabe ſtehen hinter der Mutter; alle ſind in ein weißgelbes faltenreiches Gewand gekleidet, was den etwas ſteif daſtehenden Geſtalten faſt den Anſchein vergilbter Gypsfiguren giebt.

Des Elſäſſers Jean Benner großes Bild: „Après une tempête à Capri“ hat gleich dem vorgenannten eine Medaille zweiter Klaſſe erhalten, welche gar manches andere Bild weit eher verdient hätte: auf einem ſteilen, gegen das Meer vorſpringenden Felſen ſtehen, ſitzen und klettern acht junge Mädchen jammernd und mit aufgelöſten Haaren herum. Hat das fürchterliche Meer mit Einem Male acht Bräutigame verſchlungen? Das wäre allerdings tragiſch! Da wir aber einen ſolchen Unfall aus dem Bilde nicht mit Sicherheit entnehmen können, daſſelbe auch in koloriſtiſcher Beziehung nichts Beſonderes bietet, ſo bleiben wir ziemlich ungerührt.

Joſephe Fortuné Layraud, ein Schüler von Cogniet und Robert Fleury, behandelt in zwei Bildern zwei ſehr verſchiedene Stoffe; ſein „Marſyas“ iſt eine gut gezeichnete, aber etwas trüb und ſchwer gemalte Akademie-Figur; die Darſtellung eines ſich unter Martern Krümmenden wirkt nie anſprechend, wenn nicht dabei auch ein edlerer pſychologiſcher Zug zum Ausdrucke kommt. „Brigands et captifs“ nennt ſich ein großes Galeriebild, welches eine Scene aus dem italieniſchen Räuberleben darſtellt. Ein junger Mann, anſcheinend ein engliſcher Lord, iſt mit einer jungen Dame von einer zahlreichen Brigantenbande abgefangen worden und verhandelt mit dem Hauptmann unter erſchwerenden Umſtänden um das Löſegeld. Die Gruppe iſt lebendig und gut charakteriſirt, die Landſchaft, in welcher ſie ſich aufhält, trägt eine dem Augenblick entſprechende Stimmung; das Bild muthet den Beſchauer an wie eine intereſſant erzählte Räubergeſchichte.

Des originellen Lecomte du Nouy diesjähriges Bild: „Les porteurs des mauvaises nouvelles“ iſt durch den Stich ſchon in Deutſchland bekannt. Pharao ruht auf einem Lager auf der Terraſſe ſeines Palaſtes, nachdenklich auf die im fahlen Dämmer der Mondnacht vor ihm ausgebreitete Stadt blickend; neben ihm liegen in ihrem Blute drei Boten, welche als Lohn für die überbrachten Hiobsposten den Todesſtreich von ihrem tyranniſchen Gebieter empfangen haben. Eine durch ihre Einfachheit ergreifende Stelle in Theophil Gautier's „La Momie“ hat den Künſtler zu dieſem Gemälde begeiſtert. Sie lautet .... „Un second messager roula à côté du premier. Un troisième eut la même sort. Et Pharaon, planant par l'oeil de la pensée sur cette ville démesurée, dont il était le maître absolu, réfléchissait tristement aux bornes du pouvoir humain ....“ Ein kleines Bild deſſelben Künſtlers: „Démosthène s'exerce à la parole“ zeigt uns den Redner mit im Winde flatterndem Mantel auf dem Felde ſpazierend und mit den Händen agirend. Lecomte du Nouy iſt ebenſo eigenthümlich wie in ſeinen Motiven auch in ſeiner Malweiſe; er iſt kein Koloriſt, er iſt aber auch kein Verächter der Farbe, er ſtimmt ſie nur herab, ordnet ſie dem Gegenſtande unter; er hat auch darin ſeinen eigenen Stil; ſeine Zeichnung iſt ſtets ſtreng und korrekt.

Louis Felix Guesnet's „Mazeppa“ zeugt von tüchtiger maleriſcher Fähigkeit; die Kompoſition vermag jedoch nicht beſonders zu intereſſiren.

Fréderic Bridgman's „Apollon enlevent Cyrène“ iſt eine mit Grazie und Schwung ausgeführte Kompoſition. Der junge Gott raſt mit ſeiner reizenden Beute auf goldenem, von einem prächtigen Viergeſpann gezogenem Wagen durch die Lüfte.

„La tentation de Jésus-Christ“ von Michel Dumas, einem Schüler von Ingres, verräth durch edlen Stil der Kompoſition und gediegene Farbe einen ernſt ſtrebenden Künſtler. Das Bild war das beſte unter den Gemälden religiöſer Gattung im Salon.

Ein junger Maler, Achille Siroux, debutirte mit

einem großen Bilde: „La fortuno“. Fortuna rollt auf einem Rade über den Erdball und streut blindlings Gold und Geschmeide, Scepter und Kronen aus; die Menschheit unten drängt und balgt sich, diese Kostbarkeiten zu erhaschen, würgt und mordet sich gegenseitig, um das Erhaschte einander zu entreißen; über den dichtesten Haufen rast, ihn zermalmend, das Rad der Göttin hinweg. Die Komposition ist lebendig und kraftvoll, aber an manchen Stellen unklar und verworren, die Farbe ist brillant, ohne grell zu sein; im Ganzen erscheint Sireuy als ein beachtenswerthes, wenn auch noch nicht ganz abgeklärtes Talent.

Ein Künstler, der nicht zum ersten Male die große Arena betrat und dem schon manche Auszeichnung darin zu Theil wurde, der Pole Rodakowski, war wieder mit einem guten Bilde vertreten und zwar wieder mit einer Scene aus der Geschichte Polens. An Einem Uebel leiden meistens diese polnischen Geschichtsbilder: sie brauchen eine weitläufige Erklärung und führen daher in der Regel auch ellenlange Titel. Rodakowski's Bild benennt sich zu deutsch: „Sigismund, der erste König von Polen, besiegt durch den Aufstand der Edlen und die Intriguen der Königin Buona Sforza, läßt durch den Groß-Connetable Tarnowski den aufrührerischen Edelleuten das Rescript verkündigen, welches ihre Privilegien bestätigt.“ Das Bild zeichnet sich durch ungezwungene Gruppirung der Personen, glückliche Charakteristik der einzelnen Gestalten und des polnischen Typus und durch eine sehr geschickte Technik aus, welche allerdings die Brillanz der Matejko'schen Malweise noch lange nicht erreicht. Rodakowski hatte außerdem ein gutes Damenporträt ausgestellt.

Durch neue Benutzung des Motiv's und sehr tüchtige Ausführung, namentlich in der Farbe, machte sich Benjamin Constant's „Simson und Delila“ bemerkbar. Constant ist ein Schüler Cabanel's. Letzterer war dießmal durch ein weibliches Porträt im florentinischen Kostüme des 15. Jahrhunderts vertreten; wenn auch geschmackvoll im Arrangement, hätte diese „Giacomina“ doch kaum die Aufmerksamkeit der Besucher erregt, wenn nicht der Name des berühmten Meisters darunter gestanden hätte.

Auguste Glaize mocquirt sich über das Menschengeschlecht. In seinem Bilde: „Spectacle de la folie humaine“ zeigt ein gedrungener kritischer Kerl in schwarzem Sammtwamms auf drei hinter ihm aufgerollte Tableaux mit den Ueberschriften: „Tueries d'hérétiques“, „Tueries chrétiennes“, „Tueries bibliques“; auf jedem dieser Tableaux wird natürlich in verschiedentlicher Weise massakrirt; eine barocke Idee, aber von bewährter Hand ausgeführt, mag man sie gelten lassen.

Wenn ich einer symbolischen Darstellung des Lyonnesen Puvis de Chavannes, eines Schülers von H. Scheffer und Couture erwähne, so ist es nur, um ein Beispiel zu geben, zu welch krankhafter Geburt hyperpoetische Empfindelei einen Maler führen kann. „Die Hoffnung“ ist es, welche der Künstler in zartem Sinnbild darzustellen bemüht war. Nicht als der starke Anker, der feste Halt in Lebensstürmen und Bedrängnissen erscheint diesem Symboliker die Hoffnung, sie ist ihm ein Trugbild, ein Phantom, welches zerfließt, sobald man es festhalten will. Wir glauben ein Mädchen auf seinem Bilde zu sehen, ein schwaches, blasses, schwindsüchtiges Mädchen, mit weißem Hemdchen bekleidet, welches, unfähig, sich aufrecht zu erhalten, sich auf einen Stein niedergelassen hat. Wenn wir nahe treten, ist es nur das Phantom eines weiblichen Wesens, zusammengeronnen aus bläulicher, verwässerter Milch, und wie zwei Kornblumen in einer Milchschüssel schwimmen die blauen Augen in ihrem Angesichte. Sie stützt sich mit einer Hand auf den Steinsitz, die andere, mit ausgestrecktem, dünnem Aermchen, hält einen kleinen Eichenzweig. Hinter dieser Gestalt steigt eine fahlgrüne Landschaft empor, welche rechts und links einen Friedhof birgt. In einem dieser Friedhöfe liegt wahrscheinlich das junge Mädchen begraben, dessen Geist uns den grünen Zweig zeigt, auf welchen zu kommen es im Leben vergebens hoffte; in den anderen wird man bald den Verstand des Künstlers begraben müssen, wenn er fortfährt, solche Bilder zu malen.

(Schluß folgt.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Das neue Statut der Wiener Akademie trat mit Beginn dieses Wintersemesters in Kraft. Seine wesentlichen Bestimmungen lauten folgendermaßen:

§ 1. Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien ist eine Hochschule und hat als solche die Aufgabe, die akademische Jugend zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit in den großen Zweigen der bildenden Kunst heranzubilden und zugleich jene Hilfsfächer und Hilfswissenschaften zu lehren, welche geeignet sind, diesen Zweck zu fördern.

§ 2. An dieser Hochschule werden demnach gelehrt und zwar:

a. als Hauptfächer: Architektur, Skulptur, Graveur- und Medailleurkunst, Malerei und Kupferstecherkunst;
b. als Hilfsfächer (in Verbindung mit praktischen Uebungen) Anatomie, Perspective und Stillehre;
c. als Hilfswissenschaften: allgemeine Geschichte mit besonderer Rücksicht auf Kulturgeschichte, Alterthumskunde, Kunstgeschichte, Kostümlehre, Kunstmythologie, Farbenlehre und Farbenchemie ꝛc.

§ 3. An der Akademie bestehen für die im § 2 a angeführten Hauptfächer:

1. eine allgemeine Maler- und eine allgemeine Bildhauerschule und
2. eine Reihe von Spezialschulen und zwar für:
   Historienmalerei,
   höhere Bildhauerei,
   Landschaftsmalerei,
   Kupferstecherei,
   Graveur- und Medailleurkunst und
   Architektur.

Ueber die im § 2 sub b und c aufgeführten Hilfsfächer und Hilfswissenschaften werden an der Akademie in angemessenen Zeiträumen besondere Vorträge abgehalten.

§ 4. Aufgabe der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule ist es, dem akademischen Zöglinge Gelegenheit zur Erlangung jenes Grades von künstlerischer, sowohl allgemeiner als technischer Bildung zu geben, welcher ihn zu selbständiger Uebung eines der Hauptzweige der bildenden Kunst genügend vorbereitet.

Digitized by Google

Zum Eintritte in die allgemeine Maler- und Bildhauerschule, welche in der Regel eine Lehrzeit von drei Jahren umfaßt, ist erforderlich:

a. Der Nachweis über die mit gutem Erfolge beendeten Studien des Untergymnasiums, der Unterrealschule oder über ein Wissen, das dem an diesen Schulen verlangten gleichkommt;

b. der Nachweis einer über die Elemente der bildenden Kunst hinausgehenden Ausbildung durch Vorlage von Proben und Ablegung einer Aufnahmsprüfung, aus welcher die Ueberzeugung gewonnen wird, daß der Kandidat einen entschiedenen Beruf zum Studium eines der im § 2 angeführten Hauptfächer der bildenden Kunst hat.

Hat der Kandidat diese Nachweise geliefert, so erlangt er vorläufig die Zulassung zum Unterrichte für ein halbes Jahr. Die definitive Aufnahme erfolgt erst dann, wenn der Kandidat in dieser Zeit Proben einer entschiedenen Fähigkeit zu künstlerischen Berufsstudien geliefert hat.

§ 5. Die Aufgabe der Spezialschulen ist die Heranbildung der akademischen Jugend zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit in jenem Zweige der Kunst, welcher den speziellen Gegenstand der Fachschule bildet.

Der Eintritt in die Spezialschulen der Historienmalerei, der Landschaftsmalerei, der Kupferstecherkunst, der Graveur- und Medailleurkunst so wie der höheren Bildhauerei hängt von dem wechselseitigen Uebereinkommen der Lehrer und Schüler ab. (Schluß folgt.)

Kunstgeschichtliches.

8. **Worms**, 6. Oktober. Die im September zu Darmstadt abgehaltene Generalversammlung des Gesammtvereins der historischen Vereine Deutschlands hat mittelbar den Anstoß zu einem artistischen Unternehmen gegeben, welches in kunstwissenschaftlichen Kreisen ohne Zweifel freudig begrüßt werden wird. In der zweiten Sektion der Generalversammlung hatte nämlich die stark diskutirte Frage: ob das karolingische Baudenkmal, die jetzige Marienkapelle zu Lorsch an der Bergstraße, als Durchgangshalle der früheren Abteigebäude oder als Sepulkralmonument, beziehungsweise als Grabkirche Ludwig's des Deutschen zu betrachten sei, dem Referenten Hofrath Dr. Schaefer, Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Darmstadt, Veranlassung gegeben, zur Unterstützung seines Vortrags eine Serie photographischer Aufnahmen jenes Baudenkmals anfertigen zu lassen, die durch einen hohen Grad von Vollendung sich auszeichnen und den ungetheilten Beifall der Sachverständigen in der Versammlung fanden. Aufgemuntert durch den von solcher Anerkennung begleiteten gelungenen Versuch, beabsichtigt der Verfertiger, Hofphotograph Carl Holzamer hier, die aus sechs Blättern bestehende Serie demnächst in den Kunsthandel zu bringen, ein Unternehmen, das um so größere Beachtung verdient, als das Lorscher Baudenkmal unseres Wissens bisher noch nicht photographisch reproducirt worden ist, die graphischen Darstellungen aber in Moller's und Gailhabaud's Werken, aus denen die Abbildungen in den meistverbreiteten kunstgeschichtlichen Handbüchern ausnahmlos geschöpft sind, wenn ihnen auch die gebührende Anerkennung im Allgemeinen nicht zu versagen ist, doch im Gesammteindruck und im Stilistischen der Einzelformen nur in ungenügender Weise den befriedigen können, der das hochinteressante Karolingerwerk aus eigner Anschauung kennt. Hier ist ein Fall, wo bei mangelnder Autopsie nur die photographische Reproduktion ausreichenden Ersatz bieten kann. Wie wichtig es aber ist, grade von diesem Monumente getreue Abbildungen zu besitzen, liegt nicht nur in der Thatsache der äußerst beschränkten Anzahl erhaltener Werke gleichen Ursprungs, sondern wesentlich mit in dem Umstande, daß keine Schöpfung der Monumentalarchitektur der Karolingerepoche, das Aachener Münsteroktogon nicht ausgenommen, in so vortrefflicher Erhaltung auf die Gegenwart gekommen ist, wie eben die Lorscher Marienkapelle. Nach Moller's Vorgang wird das Bauwerk auch heutzutage, zunächst von solchen, die es nur nach den ungenügenden graphischen Abbildungen kennen, noch mehrfach auf die Bedeutung einer bloßen Durchgangshalle herabgedrückt, während es doch in seiner ganzen äußeren sarkophagähnlichen Erscheinung, bei großer Feinheit der Durchbildung, entschieden als ein in sich geschlossener, weit über die Bedeutung eines gewöhnlichen Durchganges sich erhebender Monumentalbau auftritt, welcher durch seine überaus merkwürdige Verbindung klassischer, d. h. altrömischer Architekturformen mit byzantinischer Dekoration der mustivisch behandelten Wandflächen an den Außenseiten die Karolingerkunst in ihrer vollen Eigenart veranschaulicht und so durch eine ungemeine Zierlichkeit mit malerischer Wirkung sich für Auge und Sinn jedes Unbefangenen als die „bunte Kirche" (ecclesia varia) darstellt, wie das Lorscher Chronikon die Begräbnißstätte Ludwig's des Deutschen, seines Sohnes Ludwig's III. und der Königin Kunigunde, Gemahlin Konrad's I. bezeichnet, eine Ansicht, welcher u. a. Dr. Savelsberg schon vor zwanzig Jahren Ausdruck gegeben hat. Wir sind überzeugt, daß die Holzamer'sche Publikation, der auch ein kleiner Text beigegeben werden soll, wesentlich dazu beitragen wird, den gelegentlich der Darmstädter Generalversammlung abermals viel besprochenen und bestrittenen Gegenstand der Entscheidung in dem angedeuteten Sinne näher zu bringen. Jedenfalls wird die Publikation den Freunden der ersten Anfänge deutscher Monumentalbaukunst eine willkommene Gabe sein und wird insbesondere den Docenten der Kunstwissenschaft an unsern akademischen und technischen Hochschulen als eine um so geeignetere Handhabe bei ihren Vorträgen dienen, da die Serie in Folio erscheint. Es freut uns, diese Notiz mit dem Bemerken begleiten zu können, daß Hr. Holzamer beabsichtigt, auch andere kunsthistorisch hochinteressante Bau- und Bildwerke der mittelrheinischen Zone auf dem Wege der Photographie der allgemeinen Kenntniß zugänglicher zu machen. Mit hiesigen Architekturen und Skulpturen ist bereits ein Anfang gemacht; eine umfassende Serie baulicher und plastischer Aufnahmen der St. Katharinenkirche zu Oppenheim, bekanntlich das Kleinod gothischer Architektur am ganzen Mittelrhein, ist im Werden begriffen, und daran sollen sich die Dome zu Mainz, Speier und Worms anreihen. Es verdient anerkennend hervorgehoben zu werden, daß der von großer Liebe zur Sache durchdrungene Künstler sein Unternehmen nicht ohne sachwissenschaftlichen Beirath in's Werk setzt, der ihm denn auch in freundlichstem Entgegenkommen zu Theil wird. So ist die Wahl der Standpunkte und Architekturtheile für die im Zuge begriffenen Aufnahmen der St. Katharinenkirche sowie die Auswahl der Detailformen und der für die Geschichte der mittelrheinischen Plastik merkwürdigen Grabdenkmäler dieses Prachtbaues unter Mitwirkung der Herren Hofrath Schaefer von Darmstadt und Kreisbaumeister Fitting von Oppenheim unter gründlicher Prüfung an Ort und Stelle vorgenommen worden, und in ähnlicher Weise soll bei der Aufnahme der ebengenannten romanischen Dom-Trias verfahren werden. Unter diesen Umständen darf man eines glücklichen Gedeihens der Unternehmung des Hrn. C. Holzamer sicher sein, und es steht darum zu erwarten, daß ihm der kunstfreundliche Sinn der Interessenten gerne entgegenkommt.

Sammlungen und Ausstellungen.

*r. **Aus Innsbruck.** Auch heuer wurde unser Ferdinandeum von vielen Kunstfreunden besucht. Alle sind einstimmig in der Klage über die schlechte Aufstellung der berühmten Tschager'schen Sammlung. Diese wurde aus dem früheren Lokal, einem ziemlich geräumigen Saal, in die Rotunde übertragen, welche ihr Licht durch ein verhältnißmäßig enges Fenster im Gewölbe von oben erhält und kleinere Gemälde zu keiner Wirkung kommen läßt. Die Bilder hängen kunterbunt durcheinander: neben dem Meisterwerke eines Niederländers die erbauliche Leinwand eines frommen „Tuifelemalers" in Tirol; fast scheint es, als habe man für die Vertheilung der Gemälde nur die Art der Rahmen berücksichtigt. Die Tschager'sche Sammlung ist es denn doch werth, daß man diese Uebelstände sehr bald abstelle. Nicht viel besser ist es den kleinen Statuetten, Pasten, Kassetten und Geschirren in den Schränken des zweiten Zimmers ergangen. Da sieht es aus wie auf einem Trödelmarkte; sehr werthvolle Sachen liegen zwischen dem schofelsten Plunder zerstreut. Müssen denn die Kästen voll sein? Und wenn, so stelle man doch die zwei Statuetten Zauner's: Bleigegossene Reiterbilder der Kaiser Joseph und Leopold in den Vordergrund, daß man sie sehen kann. Einen tüchtigen Künstler in seiner Art lernen wir an Johann Pichler kennen, über den uns Nagler Auskunft giebt. Er ließ wegen seiner Rauflust zu Rom il gladiatore, wir wissen nur, daß er zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts arbeitete, sein Geburts- und Todesjahr ist unbekannt. Ganz vorzüglich sind seine Werke in Elfenbein und Holz. Das Museum besitzt

Digitized by Google

zwei Bettler, das Fleisch Elfenbein, die Gewänder braunes Holz; die Statuetten von Johannes und Maria, die offenbar einmal zu einem Crucifix gehörten, ebenso die des heiligen Franziskus und eines heiligen Sebastian, der an ein Korallenstämmchen gebunden ist. Köpfe und Geberden sind voll Ausdruck und Leben, fast zu naivetisch im Stil jener Zeit, die Ausführung sorgfältig, die Gewänder realistisch, ein bis auf die Nähte. Weniger erfreulich sind ein paar Basreliefs in Holz: S. Georg und Herodias mit dem Kopfe des Täufers. Pichlern eiferte um 1750 ein gewisser J. Föger nach, ohne ihn jedoch zu erreichen. Man findet seine Werke ziemlich häufig, und sie werden wohl für Pichler ausgegeben. Die zierlichen Arbeiten Pichler's sind nun durch alle Kasten zerstreut, ohne Etiquetten, ja ohne Nummern; wie soll sich der Kunstfreund orientiren? — Nebenbei machen wir auf die Antiquitätenhandlung des Herrn J. Steine in der Neustadt aufmerksam, die besonders aus der Renaissance und dem Rococo manche schöne Sächelchen bietet. Gegenwärtig ist ein schönes Oelgemälde ausgestellt, ohne Frage ein Breughel. Wir sehen den Besuch der heiligen drei Könige bei der Krippe zu Bethlehem. Die sehr zahlreichen Figuren sind etwas über drei Zoll lang. Das Bild ist durchaus wohl erhalten und würde recht gut zum Ankauf für die Eschager'sche Sammlung passen.

Vermischte Nachrichten.

8. **Restauration des Mainzer Domes.** Dombaumeister Wessicken ist mit den Herstellungsarbeiten am Ostchor des Domes soweit vorgeschritten, daß in diesen Tagen mit der völligen Freilegung des Raumes der im 15. Jahrh. zerstörten und verschütteten Krypta, von der bisher nur einzelne Theile aufgedeckt waren, begonnen werden konnte. Schon sind den während der letzten drei Jahrhunderte in dem aufgeschütteten Boden des Kuppelraumes angelegten Backsteingrüften die Särge der Kurfürsten Johann Adam von Bicken (gest. 1602) und Suicard von Cronberg (gest. 1619), dann die Leichen einer Familie von Pletz, ferner die Metallsarkophage des Kaiserlichen Heerführers Grafen Karl Adam von Lamberg (gefallen vor Mainz 1689) und des spanischen Generals Landgrafen Georg Christian von Hessen-Homburg (gest. 1672), deren Denkmäler die Hochwände des Chores zieren, dem Boden entstiegen und einstweilen, selbstverständlich mit pietätvollster Behandlung und unter Leitung des Dombaumeisters, des Kunstarchäologen Domprädendat F. Schneider und des Dr. med. Wenzel, in das Untergeschoß der Gotthardskapelle übertragen worden. Die Leichen fanden sich in den sie umgebenden Metallsärgen ziemlich wohl erhalten, ebenso die sie umhüllenden textilen Stoffe, Pontifikalparamente der Erzbischöfe und Brokat- und Sammtgewänder der weltlichen Würdenträger. Unter den Sarkophagen ist namentlich der auch räumlich bedeutende Zinnsarg des Landgrafen von Hessen prachtvoll ausgestattet, ein würdiges Analogon zu den Särgen in der kaiserlichen Sepultur zu Wien und auch künstlerisch beachtenswerth durch seine Ornamentirung, insbesondere durch eine Reihe wohl stilisirter Löwenköpfe, die deutlich zeigen, wie das Kunsthandwerk mitten in der Epoche einer entarteten Renaissance die alten Traditionen keineswegs verläugnete. Diejenigen Episkopalbegräbnisse, auf die man in größerer Tiefe zu stoßen hofft und welche eine größere Fülle künstlerischen und kunstarchäologischen Thatbestandes versprechen, sind die Gräber des Erzbischofs Konrad von Wittelsbach, dem ein bedeutender Antheil am romanischen Langhausbau zugeschrieben wird, und die Gruft des Erzbischofs Siegfried von Eppenstein (gest. 1249), dessen Grabmal mit der Darstellung des Kirchenfürsten, wie er, in merkwürdiger Charakteristik der geistlichen Macht, den Gegenkönigen Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland die Kronen aufsetzt, an einem der nördlichen Mittelschiffpfeiler zunächst dem Ostchor steht. Unter den plastischen Resten, welche bis jetzt im Kryptenschutt vorgefunden, nimmt ein Bischofshaupt alles Interesse in Anspruch. Es ist ein porträtartiger energischer Charakterkopf von naturwahrer Belebung; das Haar ist von edlem Flusse. Mit großer Meisterschaft ist auch die Mitra behandelt, deren eben so zarte wie reiche Ornamentenfülle vortreffliche auf frühgothischen Ursprung hindeutende Vierpaß- und Laubwerkmotive zeigt, und auf deren Stirnseite eine Taube, als Symbol der dritten Person der Trinität, ziemlich realistisch gehalten im Herniedersliegen dargestellt ist. Die Auffindung auch des Rumpfes der ausgezeichneten Skulptur wäre eine nicht unwesentliche Bereicherung für den historischen Erkenntnißkreis der mittelrheinischen Bildhauerschule des 13. Jahrhunderts. — In architektonischer Hinsicht haben die Ausgrabungen im Ostchor im Gegensatz zu den bisherigen Vermuthungen ergeben, daß das Mittelschiff der Krypta viereckig ausläuft, d. h. daß eine von besonderen Säulen oder Pfeilern gestützte kleinere, der Hauptapsis entsprechende Rundung an dieser Stelle nicht vorhanden war. Anstatt einer Absidenanlage schließt vielmehr ein weiteres Joch das Mittelschiff ab, worauf die Reste eines in der Hauptapsis stehenden Altars folgen. Die Unterlagsteine der Säulenbasamente, welche die Anordnung fixiren, sind in namhaften Resten vorhanden und werden für die Erneuerung des Kryptenbaues maßgebend sein. Auffallend ist, daß einzelne dieser Unterlagsteine nicht in der Achsenlinie zu den Pilastern an der Hochwand liegen, was der Vermuthung Raum giebt, daß es sich hier um die Reste einer Krypta von noch höherem Alter als der Ostchor selbst handeln dürfte. Tiefere Nachgrabungen, welche Wessicken beabsichtigt, werden voraussichtlich über diesen Punkt nähere Aufschlüsse geben. Am Oberbau werden die Arbeiten in nächster Zeit so weit gefördert sein, daß die Einwölbung des Triumphbogens vorgenommen und der gothische raum- und durchsichtversperrende Pfeiler entfernt werden kann. Vorläufig wird es sich jedoch nur um eine Isolirung des Pfeilers handeln, da demselben für die Vollendung der über ihm aufsteigenden Bautheile die Rolle als Gerüstträger zugedacht ist. Hat der fatale Pfeiler diesen letzten Dienst gethan, dann wird er für immer verschwinden. Ueber die Ausführung des Thurmoktogons über der Vierung können wir hinzufügen, daß der Dombaumeister ein neues Projekt ausgearbeitet hat, wonach im Gegensatze zu dem bis dahin adoptirten Entwurf der Thurm nicht unter Vermittelung von vorstehenden Ansätzen und Angliederungen, sondern unmittelbar in mächtiger vertikaler Aufbaulinie aus der Bedachung emporschießen wird, und zwar bis zum Helm in drei Geschossen, wovon das unterste einfache Lichtöffnungen mit darüber hinziehendem kräftigem Rundbogenfriese, die beiden oberen Geschosse aber eine reiche Arkadenentwicklung mit belebender Säulenstellung erhalten würden, eine Anordnung von überaus wohlthuendem Eindruck und die schon darum eine glückliche zu nennen ist, weil auf diese Weise ebensowohl die Silhouette des Ostthurmes in Einklang zu dem westlichen Hauptthurm gebracht, als auch die volle Harmonie mit der östlichen Chorapsis herbeigeführt wird, wo in der Arkadengalerie das für die rheinischen romanischen Dome so sprechende Charakteristikum vorangedeutet ist, das nun am Thurme in noch reicherer Gestaltung in die Erscheinung treten soll. Die ganze Serie der Wessicken'schen Aufnahmen und Entwürfe des Mainzer Domes wird auf der nächstjährigen Wiener Weltausstellung zu sehen sein, darunter auch eine besondere Aufnahme des Ostchores und des alten Thurmes mit den theils durch den Zahn der Zeit, theils durch mehrmalige Feuersbrünste verursachten Beschädigungen, Verstunen, Senkungen u. dgl., gewissermaßen der Sektionsbefund dieses Bautheiles.

B. G—r. **Die Kunsthandlung von Miethke und Wawra** in Wien hat für die Zeit der Weltausstellung einige Räume des Künstlerhauses gemiethet. Wie wir hören, beabsichtigen die genannten Kunsthandler in erster Linie, den herbeiströmenden Fremden ein möglichst imposantes Bild von der Wiener Kunstthätigkeit zu bieten. Da sie bisher das Glück hatten, bei den Künstlern freundliches Entgegenkommen zu finden, so dürfte diese Privatausstellung eine sehr beachtenswerthe Ergänzung der österreichischen Kunstabtheilung im Prater bilden, um so mehr, als in Künstlerkreisen mehrfach die Ansicht ausgesprochen wird, daß der im Ausstellungspalaste ihnen zugewiesene Raum nicht ausreiche. Miethke und Wawra haben sich kontraktlich zu einem Miethzins von 38,000 fl. verpflichtet; dennoch bleiben selbstverständlich auch während der Ausstellungszeit die Künstler die Herren des Hauses. Die Kunsthändler erhalten nur die oberen Räume zu ihrer Verfügung; die unteren Räumlichkeiten, namentlich die Kasinolokalitäten hat die Genossenschaft sich vorbehalten selbst zu benutzen. Das Hauptausstellungsstück der Miethke'schen Ausstellung wird wohl Makart's „Fest der Catharina Cornaro", eine figurenreiche Komposition von ungeheuren Dimensionen, bilden. Die unglückliche Idee, das Bild in einer besonderen Bude im Prater zu zeigen, ist demnach als aufgegeben zu betrachten. Neben diesem Bilde werden noch solche von Angeli, Jettel, Schindler, Charlemont

Digitized by Google

u. s. w. mit der ehrenvollen Aufgabe betraut sein, Einheimischen wie Fremden Respekt vor der Wiener Kunst einzuflößen.

Curiosum. Eine Korrespondenz der „Augsburger Allg. Zeitung": „Artistisches aus Italien" Beilage Nr 292 berichtet mit größtem Lobe über die von Alessandro Mantovani und Niccolo Consoni ausgeführten neuen Loggien an dem westlichen Flügel des großen Hofes, Cortile di S. Damaso, im Vatican. Der Berichterstatter erwähnt dabei den „großblättrigen Mäander": ein neues architektonisch-botanisches Gewächs, welches wir unsern Ornamentisten angelegentlichst zum Studium empfehlen.

Berichtigung.

In Nr. 4 der Kunst-Chronik, Sp. 60 lies: „Ramberg" (statt: Bamberg) und: „Baisch" (statt: Berisch).

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. October.

Eros, étude sur la symbolique du désir; von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Institution de South-Kensington, von demselben. (Mit Abbild.) — Les étampes des petits maitres, von E. Galichon. (Mit Abbild.) — Les chefs-doeuvres de l'ecole hollandaise exposés à Amsterdam en 1872, 2. Artikel, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Les expositions de Londres (Schluss), von Eug. Müntz. (Mit Abbild.) — Chateau-Gontier, trente eaux-fortes de Tancrède Abraham, von T. de Tal. (Mit einer Radirung) — Les artistes de la renaissance en Flandre, 3. Artikel, von J. Houdoy.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 19 u. 20.

Le salon de Bruxelles. (Forts.) — Josse van Cracsbeeck.

The Art-Journal. October.

Diabolic art, von R. Main. (Mit Abbild.) — The international exhibition: Sculpture. — The shrine of St. Alban, von J. Piggot. — Obituary: H. J. Hobling, Magnus; Horsau. — Flaxman as a designer (Forts.), von Tonkswood. (Mit Abbild.) — A Madonna by Fra Bartolommeo. — The Ipswich-Museum. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Nr. 11.

Das Ornament der italienischen Renaissance; von J. Falke. (Mit Abbild.) Abbildungen: Byzant. Ornament aus S. Marco in Venedig; Renaissance-Ornament aus Schw. Hall; romanische Flachmalerei aus der Kirche zu Wemsberg; verschiedene moderne Entwürfe zu Mobiliar, Füllungen und Geräthschaften.

Photograph. Correspondenz. Nr. 97—99.

Die Photographie auf dem Weltausstellungsplatze. — Ueber Darstellung der Hombébilder. — Photogr. Landschaftsaufnahmen bei schlechtem Wetter. — Die photogr. Irradiation. — Farbige Photographien.

The Academy Nr. 59.

George Mason †.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 86.

Die Thonwaarenfabrikation der Athener, von C. von Lützow. — Die Hausindustrie der Stickerinnen im Bregenzer Walde. — Gewerbeschule in Graz.

Kunst und Gewerbe. Nr. 33 u. 34.

Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin.

Inserate.

Verlag von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart.**

Soeben wurde ausgegeben

Der Münster in Ulm.

Herausgegeben von

J. v. Egle.

Aufgenommen und gezeichnet von A. Beyer und C. Riess.

31 Tafeln in Stahlstich nebst Erläuterung.

Gross Folio-Format. Preis in Carton-Mappe 24 Fl. oder 14 Thlr. 12 Sgr.

Das Werk behandelt vorzugsweise das berühmte Chorstuhlwerk Jörg Syrlin's d. Ä. und giebt in einer grösseren Anzahl prachtvoller Stahlstich-Tafeln sowohl Ansichten des Ganzen und einzelner Partien, als namentlich auch eine reiche Auswahl von Details an Ornamenten, Figuren u. dgl. Das Werk darf daher ebenso dem Kunstfreunde wie dem Techniker zur praktischen Verwendung empfohlen werden.

Vorstehendes erschien als Supplement zu dem Werke

Ulm's Kunstgeschichte im Mittelalter.

Beschrieben von

Oberstudienrath Professor **Dr. K. D. Hassler.**

Mit 63 Holzschnitten und 6 Stahlstichtafeln. Gross Quartformat.

Preis 4 fl. 24 kr. oder 2 Thlr. 20 Sgr.

[29] Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Unerschöpfliche Fundgrube für jeden bildenden Künstler.

Germanische Göttersage

von

Ernst Bratuscheck.

[30] Eleg. geb. 1 Thlr. 10 Sgr.

Vorräthig in allen Buchhandlungen.

Verlag von **Elwin Staude** in Berlin.

Zum Zwecke der Bearbeitung einer

„Monographie des Heiligen Georg"

werden die P. T. Herren Kunstforscher und Kunstsammler ergebenst ersucht, gefällige Mittheilungen über:

Werke, die diesen Heiligen behandeln; bemerkenswerthe Originalaufsätze; sowie Angaben über im Privatbesitze befindliche bildliche Darstellungen desselben jeder Art, womöglich mit Notiz, ob dieselben verkäuflich, besonders auch über Handzeichnungen

gelangen zu lassen an Herrn

Kunsthändler Aloys Apell,

[31] Dresden.

P. S. Um gefällige Weiterverbreitung dieses Ansuchens wird gebeten!

Am 22. November erscheint und ist durch alle Buchhandlungen für 5 Sgr., im deutsch-österreichischen Postverbande gegen Franco-Einsendung von 8 Sgr. unter Band franco zu beziehen:

Illustrirter

WEIHNACHTS-KATALOG

für den

deutschen Buchhandel.

Nebst

literarischem Jahresbericht

von

Dr. G. Wustmann.

Zweiter Jahrgang. 1872—73.

Der zweite Jahrgang dieses Führers auf dem literarisch-artistischen Weihnachtsmarkte umfasst 160 reich illustrirte Seiten grösstes Lex.-8.

E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 6.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 2) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

21. November 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Salon von 1872 II. (Schluß). — Lepsius, Ueber einige ägyptische Kunstformen und ihre Entwickelung. — Fr. Zimmer †. — Das neue Statut der Wiener Akademie (Schluß). — Zur Kasseler Galerie. — Konkurrenz für den bildnerischen Schmuck des Nationaltheaters in Prag. — Ausstellung im Lokal Berliner Künstler. — Berliner Kupferstichauktion. — Denkmal für Hugo Becker. — Siegesdenkmal zu Kassel. — Aufforderung. — Berichtigung. — Inserate.

Der Salon von 1872.

II.

(Schluß.)

Eine Kategorie von Gemälden, die sich an die Historie anschließen, war dießmal im Salon ganz besonders stark vertreten und drückte ihm dadurch ein besonderes Gepräge auf. Der Feldzug von 1870—1871 hat manche Künstler unter die Standarten, viele in's Lager der Schlachtenmaler geführt, und trotzdem daß die Ereignisse so wenig günstig für Frankreich und seine Heere waren, haben jene doch möglichst Kapital daraus geschlagen, indem sie theils heroische Züge der vaterländischen Krieger herauszufinden wußten, theils das Kriegselend in seinen verschiedensten Gestalten schilderten. Wohin man im Salon sein Auge wendete, wohin man in die Bilderauslagen auf den Boulevards blickt, überall Schlachtfelder und Kriegsscenen.

Das Hervorragendste unter diesen Kriegsbildern war Etienne Berne-Bellecour's: „Un coup de canon". Man sieht in die innere Seite einer Schanze; ein großes Geschütz wurde eben entladen, und aus der Mündung des Rohres dringt noch leichter Rauch. Der Schütze steht hinter der Kanone, mit den Augen gleichsam dem Fluge des Projektils folgend; Marineoffiziere und Seesoldaten — welche den Festungsdienst um Paris versahen — sind an die Wandung der Schanze getreten, um die Wirkung des Schusses zu beobachten. Die Ruhe und Sicherheit, mit welcher augenscheinlich das Kriegsgeschäft vor sich geht, bildet einen Kontrast zu der Ueberhastung und Verwirrung, welche sonst meistens die gemalten Kriegsscenen charakterisiren; überdieß aber verleihen die klare, einfache Komposition, die so ungesuchte und doch meisterhafte Technik, mit welcher die Soldaten in ihren blauen Mänteln, das von der pulverdampf-geschwängerten Luft plastisch sich abhebende Geschütz, das Erdmaterial der Schanze, kurz alle Einzelheiten des Bildes zur Erscheinung gebracht sind, endlich die glückliche Linie und die feine koloristische Gesammtwirkung dem Bilde Berne-Bellecour's weitaus den ersten Rang unter allen Kriegsbildern und machen es zu einem der besten Gemälde, welche der Salon überhaupt aufzuweisen hatte.

Sonst sind aus diesem Genre noch zu nennen: „Une ambulance internationale par un temps de neige" von Edouard Castres; „Une grand'garde (1870), environs de Paris" und „Fusiliers marins, siège de Paris" von Henri Louis Duprai; Soldats de l'armée du général Bourbaki soignés par des paysans suisses" von Albert Anker (Schweizer); „Défense de Saint-Quentin le 18. Octobre 1870" von Couture's Schüler Charles Armand Dumaresq; „Bivouac devant le Bourget, après le combat du 21. Décembre 1870" von Alphonse Neuville; La séparative, carnée de Metz (29. Octobre 1870)" und „Prisonniers; environs de Metz" von Paul Alex. Protais.

Der Jury für den Salon 1872 gereicht es zum Lobe, daß sie eine Anzahl von aufreizenden Tendenz-Bildern, welche zum Theil Hohn und Schimpf auf die deutsche Armee enthielten, in Anbetracht des internationalen Charakters der Ausstellung zurückgewiesen hat; dennoch konnte sie nicht umhin, eines dieser Bilder — ich glaube, es behandelte eine Pendulen-Annexion durch einen preußischen Offizier — trotzdem daß es nicht ausgestellt wurde, mit einer zweiten Medaille auszuzeichnen; der Autor dieses Bildes ist Edouard Détaille.

Dafür war eine andere Sorte von Tendenzbildern stark vertreten und fand im Publikum vielen Anklang,

Digitized by Google

welche die Erinnerung an das wieder an Deutschland zurückgefallene Elsaß wach erhalten sollen; fast jeder Saal barg einen oder zwei Rahmen, aus welchen eine junge Elsässerin mit der charakteristischen großen, schwarzen Masche an der Stirn herausblickten; die Unterschrift lautete gewöhnlich: „Alsace“ mit einem Ausrufungs- oder einem Fragezeichen, oder auch „Vergißmeinnicht“, welches Wort die Franzosen sonderbar genug aussprechen. Diese Mädchen beschäftigten sich entweder mit einer Fahne, einer Cocarde, einem Bande oder einem Lesezeichen in den französischen Farben; eine derselben las eifrig das Journal: „La République Française“. Künstlerischen Werth kann man nur zweien dieser Elsaßbilder, welche fast sämmtlich von elsässischen Malern herrühren, zusprechen, und zwar dem bereits erwähnten Bilde von Gustav Doré und einem anderen von Madame Henriette Browne; letzteres ist durch die Lithographie vervielfältigt und an allen Ecken und Enden von Paris zu sehen; es stellt ein elsässisches Mädchen, (Kniestück) dar, welches vor sich eine Schüssel mit Geldstücken stehen hat. Unter den Genrebildern, welche die Elsaß-Frage tendenziös behandeln, ist nur das von Schützenberger, der wirksamen Behandlung des Sujets und der guten Zeichnung und Charakterisirung der Figuren wegen, erwähnenswerth; das Bild, welches den Titel: „Famille alsacienne émigrant en France“ führt, ist gewiß durch den Stich auch schon in Deutschland bekannt.

Das Lebenselement der Franzosen, in welchem sie zu gleicher Zeit ihre Geschicklichkeit und ihren Erfindungsgeist, ihre Delikatesse und ihren Esprit, ihre Frische und ihre Bizarrerie erproben und zeigen können, ist das eigentliche Genre in seinen verschiedenen Richtungen, und wie sich denken läßt, war dieses am reichlichsten vertreten. Jener Theil der französischen Genremaler, welcher sich auf das seit zwei Jahrhunderten etwas verwaiste Gebiet der Kleinmalerei geworfen hat, hat es heute darin wieder zu einer so bewundernswerthen Fertigkeit gebracht, wie ehemals die niederländischen Kleinmaler, die Netscher, Mieris, Dow, Terburg u. s. w., welche den heutigen Malern als Vorbilder dienen. Es ist kaum möglich, die Grazie und Accuratesse der Zeichnung, die subtile Ausführung der Details, die minutiöse Technik weiter zu treiben, einen glücklicheren Blick und feinere Empfindung für interessantes Arrangement, wohlthuende Vertheilung von Licht und Schatten, Harmonie der Farbenwirkung bei klarem, plastischem Hervortreten jedes einzelnen Gegenstandes zu finden. Natürlich werden für diese Kleinkunst stets dankbare Motive gesucht; Gelehrte, Staatsmänner, Höflinge, Damen, Soldaten, Landsknechte ꝛc. in den malerischen Trachten früherer Jahrhunderte werden meist als Figuren gewählt, prächtige Interieurs mit stilvollen Möbeln, Gobelins, Teppiche, Beiwerk verschiedenster Art müssen herhalten, um dem Künstler Gelegenheit zu geben, seine Geschicklichkeit bis zum Exceß zu dokumentiren, ein farbenprächtiges Miniatur-Feuerwerk zu arrangiren, den Brillant in den Smaragd, den Smaragd in den Rubin zu fassen.

Der Bahnbrecher und Hauptvertreter dieser Schule, Jean Louis Ernst Meissonier war dießmal im Salon nicht vertreten, dafür viele andere, die mit mehr oder minder Talent, Fleiß und Geschick sich dieser Richtung widmen.

Eugen Fichel hatte zwei Bilder, ziemlich reich bevölkert mit reizend gezeichneten und gruppirten Figuren im Kostüme des 17. Jahrhunderts ausgestellt: „Fondation de l'Académie Française (1635)“ und „Réception chez le prince“. Chavet brachte ebenfalls zwei Bilder: „Au coin du feu“ zwei junge Damen am Kamin plaudernd, und „Le jeune musicien“, ein Musikus, der sich vor zwei Damen auf der Violine producirt. Was bei Chavet's Bildern den Beschauer angenehm anmuthet, ist die Mühelosigkeit, mit welcher sie vom Künstler geschaffen zu sein scheinen; die Figuren sind in sicherer Eleganz und Ungezwungenheit hingezeichnet, die Farbe macht sich nicht durch Leuchtkraft, aber durch eine wirkungsvolle Wärme und wohlthuende Gesammtwirkung bemerkbar und zeigt, daß der Künstler den Pinsel eben so sicher und leicht handhabt wie den Bleistift; häufig ist die durchscheinende Struktur der Leinwand als technisches Mittel benützt. Paul Leon Jazet will sichtlich in die Fußtapfen Meissonier's treten; zwei Pappenheimer in seinem Bilde: „Le repaire“ sind gut durchgezeichnet, treten aber mit den sie umgebenden Beutegegenständen etwas grell und anspruchsvoll in der Farbe auf. Gustav David's Bildchen: „Un verre trop“ — ein junger Mann, der sich eben in jenem Stadium des Trinkens befindet, wo der Wein immer süßer zu schmecken beginnt, und der sein Glas mit großer Zärtlichkeit, aber in etwas unsicherer Stellung betrachtet; dann Adolphe Steinheil's: „L'étudient pauvre“ — ein Studiosus aus der Zeit der ersten Universitäten, der auf seinem Bett sitzend sein Beinkleid flickt, sind beide mit Charakteristik und Humor entworfen und mit Liebe, Fleiß und Talent gemalt. Dasselbe gilt von Albert Lambron's „Clown et nain“.

Eine raffinirte Brillanz der Farbe entwickelt Alfred Guès in seinen „Jeunes pages jouant“. Die Kostüme der Pagen sind dieser Brillanz zu Liebe fast zu buntscheckig gerathen; gezeichnet sind die Figuren und das Beiwerk mit großer Accuratesse. Lesrel, ein Schüler Gérôme's, ist ebenfalls ein guter Vertreter des Kleingenres; er vereinigt exakte, graziöse Zeichnung mit geschickter Technik und feinem Sinn für Farbenwirkung; seine beiden ausgestellten Bilder: „Jeunes seigneurs examinant des épées“ und „Le dégustateur“, beides Motive aus der Zeit Ludwig's XIII., gaben ihm dankbare Gelegenheit, diese guten Eigenschaften bestens zu verwerthen. Lucien Gros, ein Schüler Meissonier's, hatte sich mit einem

Digitized by Google

größeren Bilde eingefunden: „Misères de la guerre“; ein Haufe von Landsknechten hat in einer großen Bauernwirthsſtube ſein Lager aufgeſchlagen; die Weiber des Hauſes werden inſultirt und der Wirth vom Anführer der Bande maltraitirt. Die gewiſſenhafte, ſichere Zeichnung, die Charakteriſirung der Landsknechtgeſtalten laſſen den Einfluß des Lehrers nicht verkennen; trotzdem ſieht man, daß man es hier nicht mit einem Kopiſten, ſondern mit einem geſunden, kräftigen Talente zu thun hat.

Ich reihe hier noch einige Bilder größerer Dimenſion an, welche, wie ein Theil der letztbeſprochenen, beſonderen Werth auf eine virtuoſe Koſtüm-Technik legen. Benjamin Ullmann's: „Les sonneurs de Nuremberg“, drei Männer in bunten Koſtümen, ziehen im Thurme an einem Glockenſtrange; das Licht fällt von oben auf ſie herab; der Beleuchtungseffekt iſt gut ſtudirt, die Bewegung der Geſtalten iſt kräftig und draſtiſch. Einen Mann in ähnlichem lebhaftem Landsknechtkoſtüm läßt Louis Marie Baader in ſeinem Bilde: „La toilette“ in großer Gemüthsruhe einen weißen Pudel ſcheeren; ein ſchwarzer Kläffer, der mit einer Art neugieriger Schadenfreude den armen Genoſſen betrachtet, ſteigert den Humor des prächtig gemalten Bildes. Wieder denſelben Koſtümen begegnen wir in Charles Delort's: „Une embuscade“. Drei Geſellen aus der romantiſchen Raubritterzeit lauern mit in Bereitſchaft gehaltener Radſchloßflinte hinter einem Felsſtücke auf irgend eine auf dem Bilde nicht ſichtbare Beute; auch dieſes Bild intereſſirt durch friſchen Humor und tüchtige Ausführung. Von weniger greller Farbe, aber mit delikaterem Geſchmacke gemalt iſt ein Bild des talentvollen Schülers von Couture und Picot, Coëffin de la Foſſe: „Le vieillard et les trois jeunes hommes“. Das Motiv iſt der Fabel La Fontaine's entnommen, welche den gleichen Titel trägt. Hervorzuheben an dieſer Stelle ſind noch Leon Danſaert's (Belgier): „Un café de la fin du siècle dernier“, figurenreich und fleißig ausgeführt; ferner Frédéric Kämmerer's (Holländer, Gerôme's Schüler) „La dispute“. In einer kleinen Geſellſchaft in einem Garten iſt zwiſchen zwei Herren ein hitziger Streit entbrannt, welcher dadurch gedämpft wird, daß zwei Diener den einen Streiter hinausexpediren, während der andere von zwei Frauenzimmern wehrlos gemacht wird; voll Humor und von lebendiger Farbe. Endlich Charles Henri Pille's: „L'automne“, ein kokettirendes, in den Fünfzigern ſtehendes Paar aus der Zopfzeit.

Wieder zum kleineren Genre zurückkehrend, komme ich zu einer Kategorie von Bildern, welche ebenfalls einſt die gegenwärtige Richtung der franzöſiſchen Malerei beſonders charakteriſiren werden; es ſind dies Bilder, welche nichts weiter als Damen oder deren Kammerkätzchen in irgend einer nichtsſagenden Beſchäftigung in ihren Boudoirs darſtellen. Die Zahl dieſer Gattung von Bildern, welche heute fabrizirt wird, iſt Legion; die Anzahl der guten, künſtleriſchen Arbeiten darunter dürfte jedoch leicht zu zählen ſein. Die Beſtrebungen dieſer Künſtler ſind hauptſächlich auf die Geſammtſtimmung gerichtet, und die Dame ſpielt dann meiſt keine viel größere Rolle als die Dinge, welche ſie umgeben, oder es handelt ſich um Stoffſtudien, dann iſt die Toilette der Dame oder der Damen die Hauptſache. Was das Erſtere, die Stimmung, anbelangt, ſo bemühen ſich die Maler mit ihrem Bilde den behaglichen Comfort, den geſchmackvollen Luxus, die parfümgeſchwängerte Atmoſphäre, den ſinnlichen Anreiz herausfühlen zu laſſen, welche vereinigt „le charme“ — ich finde kein deutſches Wort, welches Reiz und Zauber ſo treffend vereinigt — dieſer Heiligthümer der modernen Damen bilden. Das ſinnliche Element geräth den Künſtlern dieſer Kategorie am beſten; ihre Boudoirs haben faſt alle den Stil von Prunkgemächern vornehmer Courtiſanen. Die Werke einiger belgiſcher Künſtler, namentlich von A. Stevens und F. Willems, welche man in die gleiche Kategorie der Bilder einreihen könnte, ſtehen deshalb zum Theil künſtleriſch höher, weil ſie außer der unübertrefflichen techniſchen Ausführung und wunderbaren Tonſtimmung auch meiſt noch ein intereſſantes pſychologiſches Moment enthalten. A. Stevens giebt ſich übrigens ſeit letzterer Zeit auch mit Vorliebe bloßen Toilettenſtudien hin; keiner der beiden hier Genannten war im Salon vertreten.

Einer der Hervorragendſten dieſes Genres unter den Franzoſen, Chavet, wurde bereits beſprochen. Ihm ſchließen ſich an: Pierre Outin: „Les bonbons de Madame“ — ein naſchendes, niedliches Kammerkätzchen; Jules Emil Saintin: „Deux augures“ — ebenfalls ein Kammerzöfchen, mit einer chineſiſchen Pagode kokettirend; L. Bakaloviez: „On nous suit“ — Nebenappartement eines Tanzſaales, in welches zwei weibliche Masken eintreten; Eugène Cuny: „Avant le bal“; Mademoiſelle Alice Duval, Schülerin von A. Tiſſier und F. Willems: „La sieste“; Manuel de Garay, Schüler der Madrider Malerſchule: „Le Marquis complaisant“ — der gefällige Marquis läßt ſich nämlich als Garnhaspel verwenden; ſollte dieſes Sujet in Spanien noch nicht behandelt worden ſein? Alexander Legrand: „Le miroir“ — eine Dame in weißer Atlasrobe beſieht ſich darin; Paul Leyendecker: „La lecture“ — ein Herr hält dieſelbe zweien Damen, Epoche Ludwig's XIII.; Mademoiſelle Jeanne Samſon, Schülerin von M. Fichel: „La Toilette“ — ein weißes Atlaskleid bildet den Hauptgegenſtand deſſelben; Jules Goupil: „Une nouvelle en province; épisode de la guerre“ — drei Damen, von welchen eine die Nachricht gebracht zu haben ſcheint und eine andere den auf dem Klavier ausgebreiteten Kriegsplan ſtudirt; durch Arrangement und Kolorit hervorragend. Eugène Accard: „Les fleurs“ — eine ſchwarzgekleidete Dame beſchäftigt ſich mit Maßliebchen.

Digitized by Google

Etwas größer im Format als die bisher erwähnten Bilder, dabei von vortrefflicher Technik und reizender Frische ist Emile Villa's: „Ara et Soubrette". Josef Caraud's „Soubrette repassant" würde, wenn etwas weniger affektirt, dem vorigen ebenbürtig zur Seite stehen; auch Firmin Girard versteht sich auf die Kammerkätzchen, er hat ein sehr nettes Exemplar in seinem Bilde: „Le préféré" verewigt; ein anderes treffliches Bild desselben Malers ist die „Marchande de fleurs", welche an Frische und Blüthe mit ihren Blumen, deren sie einen Karren voll führt, wetteifert; der Künstler hat hier zugleich eine treffliche weibliche Studie und ein Blumenstück von außerordentlicher koloristischer Wirkung geliefert.

G. Guttenberg.

Kunstliteratur.

C. R. Lepsius, Ueber einige ägyptische Kunstformen und ihre Entwickelung. Berlin 1871. 4.

Es bestand lange Zeit eine tiefgehende Meinungsverschiedenheit über die Frage, ob die Hellenen die Motive für die architektonischen Kunstformen, welche sie zu höchster Vollkommenheit entwickelt haben, aus dem Orient überkommen oder selbständig erfunden haben. Diese einander entgegengesetzten Ansichten beruhten meist auf nur unvollkommener Kenntniß der in Betracht kommenden Verhältnisse. Man kannte nur einige wenige Fragmente sowohl der Kunst der alten Aegypter als auch der ältesten der Hellenen und zog aus ihnen Schlüsse auf das Allgemeine. Außerdem kamen zuweilen noch Vorurtheile hinzu. Man glaubte sich an dem hohen Geist der Hellenen zu versündigen, wenn man ihre Schöpfungen auf fremde, den Barbaren entlehnte Motive zurückführte.

Unsere in der neuesten Zeit weit vorgeschrittene Kenntniß der Geschichte der alten Völker hat den Griechen aber einen richtigeren Standpunkt angewiesen. Wir erkennen jetzt die alte Welt an den Küsten des Mittelmeeres als ein Ganzes, dessen einzelne Glieder enge mit einander verbunden waren, volle Kenntniß von einander besaßen und sich daher gewissen gegenseitigen Einwirkungen nicht entziehen konnten. Wir kennen jetzt die Verbindungen der seekundigen Griechen mit den andern zum Theil hochgebildeten Völkern und begreifen nun, wie die ersteren, auf die Jahrtausende langen Vorarbeiten anderer Völker sich stützend, ihre Entwickelung mit so schnellen Schritten zur höchsten Vollendung führen konnten.

Von besonderer Anziehungskraft für die Griechen war aber stets Aegypten. Sie kannten und bewunderten die dortigen Kunstschöpfungen. Es liegt demnach sehr nahe, daß sie sich bei ihren ersten Versuchen in der Kunst von diesen imponirenden Anschauungen nicht frei halten konnten. Und dieser Einfluß ist auch jetzt noch vielfach zu erkennen und nachzuweisen.

Aber auch abgesehen von dem Zusammenhange mit der klassischen Kunst der Hellenen hat die altägyptische Kunst an sich begründeten Anspruch auf ein hohes Interesse und nähere Betrachtung, denn sie bietet ein eigenthümliches und scharf ausgeprägtes Bild von der künstlerischen Entwickelung eines Volkes, welches Jahrtausende lang an der Spitze der civilisirten Welt stand. Die Geschichte Aegyptens kann man bekanntlich mit voller Sicherheit bis über dreitausend Jahre v. Chr. zurückverfolgen, bis in eine Zeit, wo das Nilvolk räumlich wie zeitlich als Oase in der Weltgeschichte erscheint, ohne Rivalen, ohne Nachbarn, von welchen uns irgend welche Kunde erhalten wäre. Und zwar bricht der Strom lehrreicher Zeugnisse von der Kunstthätigkeit der alten Aegypter gleich von Anfang an so reich und mannigfaltig hervor, als stünden wir nicht am Beginn, sondern am Ende einer langen Entwickelung, welche diesen Zuständen vorausgegangen sein muß. Und so war es in der That. Aber diese lange Zeit fortschreitender Volksbildung können wir in ihrer Entwickelung noch nicht verfolgen; wir erkennen sie nur in ihren Resultaten. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß Aegypten die Wiege aller höhern Geistesbildung sei. Die Sprache der Aegypter deutet vielmehr auf Asien zurück, von wo das Volk den Grundstein seiner Kultur nach Aegypten mitgebracht haben wird.

Die durchgängige Eigenartigkeit der altägyptischen Kunst, welche in allen ihren Theilen mit der eigenthümlichen Natur des Landes und seines wunderbaren Stromes auf's Engste verbunden ist, und die rationelle Ursprünglichkeit der ganzen Kunstbildung lassen darauf schließen, daß sie eine originelle war.

Und diese altägyptische Kunst wird für immer die weitaus älteste bleiben, welche unserer Forschung zugänglich ist, weil, selbst wenn die urasiatische Civilisation sich in Gebilden der Kunst ausgeprägt haben sollte, alle Reste derselben wegen der klimatischen und anderer lokalen Verhältnisse in Asien für immer untergegangen sind. In Aegypten dagegen sind alle äußern und innern Bedingungen vorhanden, welche nicht nur zur frühesten Entstehung und glücklichen Entwickelung der Kunst, sondern auch zur längsten Dauer ihrer Schöpfungen geeignet sind. Dazu gehört eine Fülle des mannigfaltigsten Materials an Stein, Erde, Holz, Papyrus u. s. w. für Denkmäler jeder Art, dann dasjenige Klima, welches für Konservation derselben so geeignet ist, wie kein anderes.

Dazu kommt eine ursprüngliche, innere Befähigung der Aegypter zur Kunst, welche aus keinen äußern Verhältnissen abgeleitet werden kann, sondern dem Volke angeboren ist.

In der angedeuteten Weise schildert R. Lepsius, der berühmte Berliner Aegyptologe, der auch die politische Geschichte des alten Aegyptens zuerst auf ein festes Fundament gestellt hat, in dem ersten Theile der vorliegenden akademischen Abhandlung, welche unter obigem Titel vor Kurzem erschienen ist, die hohe Wichtigkeit der ägyptischen Kunst als nachweisbar älteste Kunst überhaupt und als Vorstufe der griechischen Kunst, „welche für immer den Mittelpunkt und Maßstab für Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung bilden wird", und ihre Prinzipien, und erklärt dieselben aus den gegebenen Verhältnissen. Gelegentlich einer Charakteristik derselben tritt er mit Entschiedenheit dem Verfahren derjenigen Forscher entgegen, welche immer nur bemüht sind, zu zeigen, was, im Vergleich mit den Griechen, die Aegypter nicht erreicht haben, statt — was freilich viel schwerer ist — darzulegen, was sie Positives leisteten.

Im zweiten Theile der Abhandlung geht der Verfasser dann auf sein eigentliches Thema, die Darstellung der Entwickelung einiger der wichtigsten architektonischen Kunstformen über. Es ist dies ein Gegenstand, welcher ihn seit Beginn seiner Studien lebhaft interessirt hat.

Digitized by Google

worüber er schon im Jahre 1838 seine Abhandlung „sur l'ordre des colonnes piliers en Egypte“ in den Annalen des archäologischen Instituts zu Rom veröffentlicht hat und welchen er jetzt, nachdem seine Kenntniß der Denkmäler und der altägyptischen Kultur überhaupt unendlich erweitert ist, von Neuem in höchst vortrefflicher Weise behandelt und damit zugleich das Grundprinzip der ganzen altägyptischen Bauweise in durchaus befriedigender und wohl erschöpfender Weise erklärt. Da Skulptur und Malerei in Aegypten aber nur in engster Verbindung mit der Architektur zur Anwendung kamen, also einen integrirenden Theil derselben bildeten, und der Verfasser sich auch über den Charakter und die Prinzipien derselben ausspricht, so giebt er eine Darstellung der ganzen ägyptischen Kunst an sich und in ihrem Verhältniß zu der Kunst der andern Völker des Alterthums, giebt also bedeutend mehr, als er auf dem Titel der Abhandlung verspricht.

Lepsius stellt die ägyptische Architektur als durchaus einheitlich, aus den Bedingungen, welche Land und Volk stellten, und frei von fremden Einflüssen entwickelt dar und beweist, daß die Geschichte derselben selbst bis zu den ersten Wurzeln hinab an Klarheit nichts zu wünschen übrig lasse.

Er unterscheidet in Aegypten zwei verschiedene, von Anfang an neben einander herlaufende Bauweisen, welche er „Felsenbau“ und „Quaderbau“ nennt, welche aber vielleicht noch besser als Höhlenbau (Excavation) und Hochbau (Konstruktion) bezeichnet werden könnten.

Diesen beiden Bauweisen entsprechen, weil aus ihrer Art und Weise mit Nothwendigkeit entstanden, zwei verschiedene Säulen-Arten, welche gleichzeitig in ganz Aegypten, nicht selten in demselben Tempel neben einander angewendet wurden. Die erste Art, ursprünglich Pfeiler, dann Säule mit Canelluren, hat ihren Ursprung in den Deckenstützen der geräumigen unterirdischen Grabeshöhlen, und ihre Form beruht auf ihrer Herstellung aus Stein. Die zweite Art bestand ursprünglich aus Holzstämmen, anfangs einem, dann mehreren, welche zusammengebunden und oben mit einem den Pflanzen entsprechenden Blüthen- resp. Knospen-Kapitäl versehen waren. Ihre aus der Holzkonstruktion abgeleitete Form wurde später auf Stein übertragen. Die historische Entwickelung beider Säulenarten und der mit ihnen im engsten Zusammenhange stehenden Architektur stellt Lepsius nun mit größter Klarheit dar und belegt die einzelnen Stadien der Ausbildung stets mit den noch erhaltenen Denkmälern, deren Alter sich aus den Inschriften meist genau bestimmen läßt. Ein genauer Vergleich der griechischen Säule mit der ägyptischen läßt dann mit Klarheit erkennen, daß die Griechen einzelne Motive beiden Arten ägyptischer Säulen entlehnt und selbständig in genialer Weise zu einem neuen, organischen Ganzen zusammengefügt haben.

Zum Schlusse giebt der Verf. noch einige höchst interessante, so viel ich weiß, ganz neue Bemerkungen über den altägyptischen Profanbau (aus Holz und Ziegeln) und seine Einwirkung auf den Bau der Gräber und Tempel (Erklärung des Wulstes unter dem Bekrönungsgesimse).

Die eben besprochene, nach Inhalt wie Form gleich vorzügliche, höchst gehaltvolle Abhandlung gehört zu den immer seltenen wissenschaftlichen Arbeiten, welche die Resultate Jahrzehnte langer, tiefeindringender Studien auf einem kleinen Gebiete der Wissenschaft nebst deren Begründung, ohne gelehrtes Beiwerk, in einfach klaren, jedem Gebildeten verständlichen Worten darlegen und dadurch nicht nur dem gelehrten Mitforscher, sondern gleichzeitig auch dem größeren Publikum zugänglich machen. Sie bereichern die positiven Kenntnisse und die Einsicht der außerhalb des Kreises der Fachgelehrten stehenden Gebildeten und erwecken zugleich das Interesse derselben für die Wissenschaft, welche dann ihrerseits dieselbe oft wieder indirekt fördern. Dergleichen Arbeiten aber empfangen wir nur von solchen Gelehrten, welche unter vollständigster Beherrschung ihrer Spezialwissenschaft eine allgemeine Bildung und und einen weiten Gesichtskreis besitzen. **R. Bergau.**

Nekrologe.

B. **Friedrich Simmler**, Thier- und Landschaftsmaler, starb den 2. November 1872 in Aschaffenburg. Er war am 4. März 1801 in Geisenheim geboren und sollte sich dem Kaufmannstande widmen, doch gelang es ihm endlich, seinem Wunsch und Beruf folgend, das Studium der Kunst zu seiner Lebensaufgabe zu machen. In Wien und München erhielt er seine Ausbildung, die er durch Reisen ergänzte. Anfänglich hauptsächlich Landschaften malend, lieferte er auch später mehrere Porträts, um sich dann mit besonderer Vorliebe der Darstellung von Kühen, Schafen und anderen Thieren zu befleißigen. Im Jahre 1833 ging er auf längere Zeit nach Düsseldorf, wo er viele lobenswerthe Viehstücke malte. Später lebte er wieder in seiner Heimath. Sein Sohn, Wilhelm Simmler, ist ein vielseitig begabter Maler der Düsseldorfer Schule, der namentlich in Scenen aus dem Leben der Jäger und Wilddiebe Tüchtiges leistet.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Das neue Statut der Wiener Akademie. (Schluß.)

Der Eintritt in die Spezialschulen der Historienmalerei, der Landschaftsmalerei, der Kupferstecherkunst, der Graveur- und Medailleurkunst so wie der höheren Bildhauerei hängt von dem wechselseitigen Uebereinkommen der Lehrer und Schüler ab.

Jedoch ist hier erforderlich entweder der Nachweis über die mit gutem Erfolge beendeten Studien an der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule oder daß der Kandidat durch Vorlage von Proben und Ablegung einer Aufnahmsprüfung über sein künstlerisches Können und Wissen die Ueberzeugung gewährt, daß er das in den genannten Schulen angestrebte Ziel erreicht hat. Die Bedingungen der Aufnahme in die Architekturschule sind durch die mit allerhöchster Entschließung vom 29. Februar 1868 genehmigten besonderen Bestimmungen geregelt.

§ 6. Welche Hilfsfächer und Hilfswissenschaften von den Zöglingen der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule und Spezialschule zu hören sind, bestimmen die bezüglichen Schulordnungen.

§ 7. Für die im § 2 sub a angeführten Gegenstände sind ordentliche Professoren systemisirt.

Die Professoren der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule können mit Genehmigung des Unterrichtsministers für die durch sie herangebildeten Schüler, so weit es der Raum gestattet, auch Spezialschulen eröffnen.

Für die im § 2 sub b und c angeführten Vorträge wird durch Berufung von honorirten Docenten oder erforderlichen Falls durch Ernennung von außerordentlichen Professoren Sorge getragen.

§ 8. In der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule so wie in der Architekturschule kann bei eintretender Ueberfüllung oder bei sonst nachgewiesenem Bedürfnisse die Aufnahme von Assistenten von Fall zu Fall vom Unterrichtsminister gestattet werden.

§ 9. Der Akademie gehören als Hilfsanstalten an:

1. Die Bibliothek und die mit ihr vereinigte Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen;
2. die Gemäldegallerie;
3. das Museum der Gypsabgüsse und
4. die Gypsgießerei.

Diese Anstalten sind den Künstlern und dem Publikum möglichst nutzbringend zu machen.

§ 10. Mit der Akademie stehen selbständige akademische Ateliers in Verbindung, welche sich auch außer dem Akademiegebäude befinden können.

Sie sollen dazu dienen, hervorragenden Künstlern oder talentvollen, schon selbständig arbeitenden Zöglingen der Spezialschulen für Malerei und Bildhauerei die Möglichkeit zu bieten, größere Werke auszuführen.

§ 11. Der Akademie der bildenden Künste steht das Recht zu, Männer, durch deren Aufnahme in den akademischen Verband die Akademie sich selbst zu ehren beabsichtigt, zu Ehrenmitgliedern zu wählen. Die Wahl unterliegt der Bestätigung des Kaisers.

§ 12. An der Akademie bestehen zur Förderung der künstlerischen Bildung Preise und Stipendien, bezüglich deren, soweit sie nicht schon durch Stiftungsbriefe geregelt wurden, besondere Bestimmungen maßgebend sind.

§ 13. Die Akademie veranstaltet jährlich Schulausstellungen, welch' letztere sowohl den Mitgliedern des akademischen Lehrkörpers als den in den Ateliers der Akademie und der Spezialschulen wirkenden Kunstjüngern so wie hervorragenden österreichischen Künstlern (welchem Volksstande dieselben angehören mögen) Gelegenheit bieten sollen, ihre Leistungen zur Geltung zu bringen.

§ 14. Die Akademie ist dem Unterrichtsministerium untergeordnet.

Die Leitung der Akademie ist dem Professorenkollegium übertragen, an dessen Spitze der Rektor steht.

§ 15. Das Professorenkollegium der Akademie besteht aus den ordentlichen Professoren der Hauptfächer und den außerordentlichen Professoren der Hilfsfächer. An den Sitzungen desselben nehmen in den Fällen, in denen es sich um Angelegenheiten der Bibliothek, des Gypsmuseums oder der Gemäldegalerie handelt, die bezüglichen Vorstände der Institute, und wenn Fragen des Unterrichtes in den Hilfswissenschaften zur Diskussion gelangen, die Professoren oder Docenten derselben mit berathender Stimme Antheil.

§ 16. In den Wirkungskreis des Professorenkollegiums gehören alle Unterrichts- und Disciplinarangelegenheiten der Akademie.

Insbesondere hat dasselbe Schulordnungen und das Vorleseverzeichniß für jedes Semester so zu ordnen, daß die Studirenden an der Akademie Gelegenheit haben, die Hilfsfächer und Hilfswissenschaften in angemessener Reihenfolge zu hören.

Es hat das Recht, für Besetzung der Professorenstellen und für Zulassung der Docenten Vorschläge an das Unterrichtsministerium zu erstatten so wie Ehrenmitglieder der Akademie zu wählen.

Ueber die Verleihung der akademischen Preise, dann der Reise- und Künstlerstipendien hat dasselbe, insoferne der Stiftsbrief nicht eine andere Bestimmung enthält, selbständig zu entscheiden und ist nur verpflichtet, hierüber dem Ministerium Bericht zu erstatten.

Dem Professorenkollegium obliegt ferner die Oberaufsicht über die an der Akademie bestehenden Sammlungen, Institute, artistischen und wissenschaftlichen Hilfsmittel und die Sorge für die Erhaltung und Vermehrung derselben.

§ 17. Der Rektor wird auf die Dauer von je zwei Jahren von dem Professorenkollegium aus den ordentlichen Professoren der Akademie gewählt. Die Wiederwahl desselben Rectors in dem unmittelbar darauffolgenden Turnus ist nicht gestattet. Die Wahl unterliegt der Bestätigung des Ministeriums.

Der Rektor trägt die nächste Verantwortung für die Geschäftsführung des Professorenkollegiums und hat die Pflicht, die Vollziehung der bestehenden Gesetze und Verordnungen zu beaufsichtigen, auf Mängel derselben aufmerksam zu machen und sie dem Lehrkörper und dem Ministerium zur Kenntniß zu bringen. Glaubt er einen Beschluß des Professorenkollegiums nicht verantworten können, so legt er den Fall dem Unterrichtsministerium zur Entscheidung vor.

§ 20. Die administrativen Geschäfte der Akademie besorgt auf Grund eines besonderen Reglements ein ständiger Sekretär.

§ 21. Die Leitung der Bibliothek und der mit ihr vereinigten Kupferstich- und Handzeichnungensammlung untersteht dem Bibliothekar, jene der Gemäldegallerie dem akademischen Kustos.

Die Stellen des Bibliothekars und akademischen Kustos so wie die des Sekretärs werden nach Einvernehmung des Rektors vom Unterrichtsministerium besetzt.

Kunstgeschichtliches.

Zur Kasseler Galerie. In dem Texte der bei E. A. Seemann erschienenen Radirungen der Kasseler Gallerie ist ein schönes altdeutsches Bildchen im Holzschnitt mitgetheilt, welches im Kataloge der Sammlung dem Hans Scheuffelin zugeschrieben wird. Diese Benennung wird in der Unterschrift des Holzschnittes und in dem Text von W. Bode beibehalten, obwohl sie eine irrthümliche ist, wie ja die meisten altdeutschen Bilder der Kasseler Gallerie willkürlich bestimmt sind. Das kleine Gemälde, Christus als Gärtner und Maria Magdalena, hat mit Scheuffelin nicht die geringste Aehnlichkeit und gehört sogar einer ganz anderen Schule an. Es ist eine sehr fein behandelte, zierliche Arbeit jenes Malers aus der Kölner Schule, welchen man nach einer seiner heiligen Figuren in der Münchener Pinakothek den „Meister des Bartholomäus" oder nach seinem Hauptwerke, welches vor einigen Jahren aus Privatbesitz an das Kölner Museum übergegangen ist, den „Meister des Thomas" zu nennen pflegt. Dieser Künstler, welcher bei höchst manierirter Geschmacksrichtung, bei vergeblichem Bemühen, das Alterthümliche abzustreifen, doch wieder ein eigenthümliches Streben nach Grazie und nach zartem, gesteigertem Gefühlsausdruck in den Köpfen, eine überraschend sorgfältige Modellirung und leuchtende Färbung zeigt, ist nicht zu verkennen, wenn man einmal mit ihm vertraut geworden ist. A. Woltmann.

Konkurrenzen.

Für die Ausstattung des Nationaltheaters in Prag mit Skulpturen hat der Bau-Ausschuß eine Konkurrenz ausgeschrieben. Es sollen das Aeußere des Bauwerks folgende Darstellungen schmücken: 1. Apollo mit den neun Musen angebracht an den Balustrade-Postamenten über der Loggia der Stirnfaçade. 2. Als Krönung der zu beiden Seiten der Loggia sich anschließenden Treppenpylonen je eine Viktoria mit erhobenem Kranze auf einer von drei Pferden gezogenen Biga stehend. 3. An den beiden Risaliten der Quaifaçade je eine allegorische Gruppe in slavischem Charakter, von denen die eine das Drama, die andere die Oper darstellen soll. An jede dieser Gruppen reiht sich, in ideellem Zusammenhange mit derselben, beiderseits in einer Entfernung von zwei Wiener Klaftern auf besondern Balustrade-Piedestalen, jedoch in derselben Höhe stehend, je eine Figur an. Für Einbringung geeigneter Modellskizzen zu diesen figürlichen Arbeiten werden nachfolgende Preise ausgeschrieben: Zu No. 1. für Modellskizzen zu allen 10 Statuen 1. Preis 1500 fl. Oe. W. 2. Preis 1000 fl. Zu No. 2. für die Modellskizze einer Viktoria mit Pferden und Biga 1. Preis 1000 fl. 2. Preis 500 fl. Zu No. 3. für Modellskizzen zu beiden Gruppen und den hiezu gehörigen beiderseitigen Einzelfiguren 1. Preis 1200 fl. 2. Preis 600 fl. Der Termin, bis zu welchem die Konkurrenzarbeiten eingesendet werden müssen, ist bei No. 1 und 3 auf den letzten August 1873 und bei No. 2 auf den letzten Februar 1874 festgestellt. Das ausführliche Programm ist von dem Leiter des Baues, Professor Zitek in Prag, 506, III, zu beziehen, der auch bei frankirten Anfragen nähere Auskunft über Einzelheiten ertheilt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Ph. S. **Im Ausstellungslokal Berliner Künstler** (Kommandantenstraße) verdient das schon seit längerer Zeit dort befindliche Gemälde des Grafen Harrach: „Luther's Gefangennehmung" vor allen anderen unsere Beachtung. In einem dichtbelaubten Buchenwald führt ein steiler Weg abwärts; während Luther's Wagen eben im Begriff ist diese Straße zu passiren, stürmen die Reiter auf ihn ein, um ihn zu greifen und fortzuführen. Die Gruppirung ist vortrefflich durchdacht und effektvoll, die Beleuchtung ebenfalls; den höchsten Werth aber erhält das Bild durch das ethische Moment, das in ihm zum Ausdruck gebracht wird. Die durchgeistigte Ruhe, die der blasse, abgemagerte Mönch auf seinem Gesicht zeigt, kontrastirt in wirksamer Weise mit der Todesangst seiner Begleiter und dem roheren Wesen der Ritter. Wir haben hier von dem begabten und durch seine Werke auf der Aus-

Digitized by Google

stellung rühmlich bekannten Künstler abermals ein historisches Gemälde im besten Sinne des Wortes. Hiernach sind einzelne recht beachtenswerthe Genrebilder zu erwähnen. Lerche stellt in seinem Bild „Schwerer Dienst" einen jener wohlgenährten gutmüthigen Klosterbrüder dar, der im Dienste eines Prälaten für ein Festmahl desselben eine stattliche Bowle braut und sich bei dieser Thätigkeit offenbar recht wohl fühlt. Das Bild vermeidet naheliegende Uebertreibungen und Karrikirungen des ansprechenden heiteren Sujets. — Effektvoll in seinem Kolorit ist das gut komponirte Bild von Piccard: „Das Festmahl"; beachtenswerthe Leistungen liegen außerdem von Heinrich Hirth „Das schlafende Kind", Korneck, der seine Sünden auf der Kunstausstellung wieder gut zu machen hat, O. Becker, Plathner vor. Aus der Reihe vortrefflicher Landschaften sei vor allen genannt die Darstellung einer Gegend Norddeutschlands: ein Dorf im Hintergrund, dann Wasser und Wiese, von Zwengauer. Ferner ist der unermüdliche A. Achenbach auch hier vertreten durch „Stikens bei Ostende": nicht ganz bedeckter Himmel, durch den die Sonne bricht, so technisch vollendet, wie wir es von ihm seit langen Jahren gewohnt sind. Der nordische Maler Knud Baade liefert eine vortreffliche Mondscheinlandschaft, die einen unter hohem Breitengrade liegenden See mit Umgebung darstellt. Eine südliche Gegend, aber ebenfalls vom Monde beleuchtet, zeigt uns Arnz, in seiner Darstellung der Piazza Barberini. Mehr als Landschaft ist ein Bild von Carl Ludwig „Schmugglerpfad im Hochgebirge"; die Staffage desselben bringt uns die wilde Rohheit und Verwegenheit jener Verhältnisse in gelungener Weise zur Anschauung. Eckermann giebt uns einen „Blick ins Elsaß" von einem der bekannten schönen Punkte des südlichen Schwarzwaldes aus. Landschaften aus unserer märkischen Heimath haben uns, stets aufs Neue willkommen, Hermes und Bennewitz von Löfen, die brandenburgischen Claude's, gemalt: das Gemälde des Letztgenannten, das im Hintergrunde ein märkisches Dorf, vorn eine Birkengruppe, zwischen denen Gänse weiden, zur Darstellung bringt, ist ein Stimmungsbild, sehr charakteristisch und in der Technik meisterhaft. Außerdem waren noch Landschaften von L. Preller, Büttler, Bodom, Hiavacel und Ockel ausgestellt.

Vom Kunstmarkt.

W. **Berliner Kupferstich-Auktion.** Die Betheiligung an der Versteigerung der Kupferstiche des verstorbenen Barons von Mecklenburg war eine sehr lebhafte, da sowohl Kunstfreunde und Kunsthändler von Nah und Fern erschienen (Frankreich, Schweden, Dänemark waren vertreten), als auch namhafte Aufträge eingesandt waren. Es wurden denn auch sehr hohe Preise, besonders für die Seltenheiten und schönen ersten Abdrücke bezahlt, wie nachfolgender Auszug des Versteigerungsbuches beweisen mag:

Nr.	Name.	Preis. Thlr.	Nr.	Name.	Preis. Thlr.
69	C. Bega, B. 36.	154	845	Potter, B. 17 I.	895
78	R. Berghem, B. 3 (III. Druck)	145	856	Rembrandt, B. 159	293
81	„ B. 4 Der Diamant	180	868	„ B. 212	370
83	„ B. 5	250	869	„ B. 213	501
105	„ B. 41—48	197	870	„ B. 217	625
224	J. le Ducq, B. 1—8	106	874	„ B. 221	191
358	Everdinger, B. 41	150	875	„ B. 222	330
425	„ B. 103	200	876	„ B. 223	150
475	Cl. Lorrain, R. D. 8	100	878	„ B. 225	851
623	L. Leyden, B. 159	1500	880	„ B. 227	127
646	v. d. Meer, B. 1	106	881	„ B. 228	115
752	Ostade, B. 12..	170	883	„ B. 232	191
786	„ B. 32..	163	884	„ B. 233	354
813	„ B. 47..	100	888	„ B. 237	199
818	„ B. 49..	351	890	„ B. 244	895
819	„ B. 50..	400	892	„ B. 259	111
825	Potter	126	903	„ B. 270	178
829	„ B. 9 ..	106	904	„ B. 271	289
830	„ B. 9—13	305	905	„ B. 272	101
833	„ B. 14..	103	908	„ B. 273	120
843	„ B. 16..	201	909	„ B. 274	511
844	„ B. 17..	108	912	„ B. 276	754
			916	„ B. 278	1130
			917	„ B. 279	212

Nr.	Name.	Preis. Thlr.	Nr.	Name.	Preis. Thlr.
915	Rembrandt, B. 280	236	1083	H. Saftleven, B. 12 — 17	110
920	„ B. 281	420	1092	„ B. 28	145
921	„ B. 283	373	1094	„ B. 30	225
1058	J. M. Roos, B. 1	101	1096	„ B. 32	131
1071	J. Ruysdael, B. 4	601	1118	D. Stoop	100
1073	„ B. 5. I.	260	1304	A. v. d. Velde, B. 16	131
1074	„ B. 5. II.	251	1325	S. Vlieger, B. 4	100
1076	„	102	1438	Phil. Wouwerman, B. 1	1000
1078	„ R. 9	270			

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Auf dem Grabe des Landschaftsmalers Hugo Becker wurde am 27. Oktober unter entsprechender Feierlichkeit ein Denkmal enthüllt, welches in sauberer Arbeit in Sandstein ausgeführt, im obern Theil das Medaillonporträt des Künstlers in Bronze, modellirt von C. Hilgers zeigt. Darunter stehen in erhabener Schrift die Worte: „Dem Andenken an L. Hugo Becker, geboren den 19. Juli 1833 in Wesel, gestorben den 25. December 1868 in Düsseldorf, gewidmet von seinen Freunden." Das Ganze macht einen einfach würdigen Eindruck. Eins der besten Gemälde Becker's: „Auf der Höhe", gemalt 1867, war am Tage jener Trauerfeier vom Besitzer Kaufmann Reiffenberg der Ausstellung von Bismeyer & Kraus überlassen worden und weckte wieder lebhaft den Schmerz um den allzufrühen Tod des Meisters, der sich durch poetische Auffassung, feine Zeichnung und schöne Farbe so rühmlich auszeichnete.

In Kassel wird ein Siegesdenkmal zur Erinnerung an die Kriegsthaten des 11. Armeekorps errichtet. Das von dem Bildhauer Brand angefertigte Modell fand allgemeinen Beifall, und es wurde der Künstler mit der Ausführung im Großen beauftragt. Das Denkmal besteht aus einem mächtigen, kühn in die Ferne schauenden Siegesadler. Mit seinen kraftvollen Fängen ruht er auf einer breiten Unterlage sinnig gruppirter französischer Waffentrophäen. Das Monument wird 26 Fuß breit und 13 Fuß hoch und findet seinen Platz auf dem schönen Auethor. Die innern Füllungen des Thors werden durch zwei große Reliefs geschmückt, welche die Theilnahme der hessischen Regimenter an der Schlacht von Wörth und den Einzug der 14er Husaren durch den Triumphbogen in Paris darstellen. Adler und Reliefs werden in galvanischer Bronze ausgeführt, und die Enthüllung des Denkmals soll am 2. September 1873 vor sich gehen. Ill. Zeitg.

Aufforderung.

In den östlichen wie in den westlichen Provinzen der Monarchie werden häufig Alterthümer und Münzen ausgegraben. Die Landleute pflegen in der irrigen Meinung, daß die Staatsbehörden das Eigenthum aller im Erdboden gefundenen Gegenstände in Anspruch nehmen, alles edle Metall, das sie auffinden, dem ersten, besten Goldschmied oder Kaufmanne für den Metallwerth und oft unter dem Metallwerthe, welchen sie nicht richtig zu schätzen wissen, schnell und heimlich zu verkaufen. Dadurch gehen oft für die Geschichte des Landes wichtige Alterthümer verloren; sie werden eingeschmolzen. Das richtige, den Findern wie der Geschichtskunde Vortheil bringende Verfahren ist, die im Erdboden gefundenen Alterthümer und Münzen an die unterzeichnete General-Verwaltung einzusenden. Dieselbe ist immer bereit, diejenigen Gegenstände, welche für die Sammlung Interesse haben, nicht für den Metallwerth, sondern für nach Umständen hohe, dem historischen Werthe völlig entsprechende Preise zu erwerben. Die Besitzer behalten dabei stets das Recht, das Gebot anzunehmen oder abzulehnen. Auch die Portokosten für die etwaige Rücksendung wird die General-Verwaltung tragen. Die königlichen Behörden aber, welche von derartigen Funden Nachricht erhalten, werden ergebenst ersucht, solche Nachricht an die General-Verwaltung gelangen zu lassen.

Berlin, 25. Oktober 1872.

General-Verwaltung der Königlichen Museen.

Berichtigung.

In Nr. 3 der „Kunst-Chronik", S. 44, Z. 28 von oben muß es heißen: „vor mehreren Jahren", nicht: vor zwei Jahren.

In Nr. 4, S. 61, Z. 1 lies: „Brautschuhe" statt Brautschau.

Digitized by Google

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Galerie zu Cassel in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chinef. Papier mit Goldfchnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Die Galerie zu Braunschweig in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg. auf chinef. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldfchnitt 7½ Thlr. Folio-Ausgabe auf chinef. Papier in Mappe 9 Thlr.

Album moderner Meister. 20 Stiche und Radirungen aus dem I.—VI. Jahrgang der „Zeitfchrift für bildende Kunft" ausgewählt. Folio, chinef. Papier. In eleganter Mappe 5⅓ Thlr.

Geschichte der Architektur. Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Vierte ftark verm. Aufl. Mit 712 Holzfchn. gr. Imp.-Lex. 8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr., eleg. geb. 7½ Thlr.

Geschichte der Plastik. Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite ftark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzfchn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Geschichte der Malerei. Von Dr. **Ad. Görling.** 2 Bde. Mit 192 Illuftrationen. br. 3 Thlr. eleg. geb. 3½ Rhlr., mit Goldfchn. 3¾ Thlr.

Unerschöpfliche Fundgrube für jeden bildenden Künstler.

Germanische Göttersage

von

Ernst Bratuscheck.

[32] Eleg. geb. 1 Thlr. 10 Sgr.

Vorräthig in allen Buchhandlungen.

Verlag von **Elwin Staude** in Berlin.

Grosse Kunst-Auction

in Wien, durch G. Plach.

Oelgemälde alter und neuer Meister,

dann vorzügliche Aquarell-Studien.

Der Katalog (circa 600 Nummern) verzeichnet unter vielen Meistern von Rang besonders: **Correggio, v. Goyen, Hoet G., Lancret, Mezu G., Mieris W., de Marne, v. d. Neer, Netscher Casp., Ribera, Rubens, Ruysdael J. & S., Sassoferrato, v. d. Velde W., Wouwermann Ph., A. & O. Achenbach, Amerling, Bürkel, Brion, Boulanger, Baume, Brillouin, Couture, Calame, Canon, Couturier, Danhauser, Diaz, Decamps, de Dreux, Daubigny, Deshayes, Fichel, Fromentin, Gauermann, Gude, Gudin, Grottger, Guillemin, Gerome, Hoguet, Hildebrandt, Jettel, Isabey, Jaque, Kaulbach, Lessing, Meissonier, Meyerheim, Marko, Maris, Makart, Pettenkofen, Roqueplan, Rousseau, Russ, Rahl, Schelfhout, Schmitson, Troyon, Tusquets, Schloesser, Knaus, Ziem** und viele andere vortreffliche Meister, dann eine reiche Sammlung eminenter Aquarell-Studien von **Rud. Alt.**

Die Auction beginnt den 2. December d. J., im grossen Saale des Künstlerhauses in Wien. Kataloge vom 16. November ab durch die bekannten Kunsthandlungen und durch den Gefertigten.

Wien, November 1872.

[33] **Georg Plach,**
Wien, Wieden 60.

Preisermässigung.

J. u. A. Schadow, Bildhauerarbeiten, nebst Kolbe's Transparentgemälden nach Gedichten von Goethe. 33 schöne Tafeln **in gr.-Folio** m. erläut. Texte. Berlin 1849. **Prachtwerk.** Statt 8 Thlr. zu **Thlr. 1. 20 Sgr.** Direkt oder durch jede Buchhandlung zu beziehen von **Isaac St. Gonr, Rossmarkt 6** in **Frankfurt a. M.** [34]

Soeben erscheint:

Antiqu. Bücher-Verzeichniss. 105.

Kunstgeschichte u. Kupferwerke.

Berlin, Jägerstr. 53.

[35] **J. A. Stargardt.**

Am 22. November erscheint und ist durch alle Buchhandlungen für 5 Sgr., im deutsch-österreichischen Postverbande gegen Franco-Einsendung von 8 Sgr. unter Band franco zu beziehen:

Illustrirter WEIHNACHTS-KATALOG

für den

deutschen Buchhandel.

Nebst

literarischem Jahresbericht

von

Dr. G. Wustmann.

Zweiter Jahrgang. 1872—73.

Der zweite Jahrgang dieses Führers auf dem literarisch-artistischen Weihnachtsmarkte umfasst 160 reich illustrirte Seiten grösstes Lex.-8.

E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von E. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang.

Nr. 7.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 28) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

29. November

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Zwei Mailänder Kunstausstellungen. — Schmitz, Der Dom zu Köln; Lübke's Geschichte der Plastik — Münchener Glasmalerei-Anstalt — Ein Skulpturwerk Raffael's. — Auszeichnungen. — Professor Richard Schöne. — Verbindung für historische Kunst. — Schweizerische Kunstausstellung. — Aus den Berliner Gemäldesalons. — Rohr'sches Stipendium. — Zerstörungswerk der Pariser Commune — Berichte vom Kunstmarkt: Auktion Plach; Photographische Studien von B. Johannes. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate.

Zwei Mailänder Kunstausstellungen.

Am 26. August 1872 wurden durch den König von Italien, welcher zu diesem Zwecke eigens nach Mailand gekommen war, zu gleicher Zeit zwei Ausstellungen eröffnet, welche wichtiger waren, als alle italienischen Ausstellungen der letzten Jahre. Die eine enthielt Kunstwerke und Arbeiten des Kunsthandwerks aus dem Besitz meist alter Familien des Mailänder Gebietes, die zweite eine Ausstellung moderner italienischer Bilder aus dem ganzen Königreiche.

Die alte Ausstellung fand in mehreren Sälen der Akademie statt, so daß man durch diese Räume zu den bekannten und sonst stets offenen Sälen der berühmten Brera-Galerie hindurchschritt. Sie gab einen hohen Begriff von den Privatsammlungen der Lombardei. Das Kunsthandwerk, das in Mailand während des sechzehnten Jahrhunderts so herrlich geblüht, war hier in allen seinen Zweigen brillant vertreten. Unter den zahlreichen Skulpturen fiel ein Porträt, Gürtelstück in Marmor, auf, das Philipp II. noch jugendlich und in edelster Auffassung darstellte. In einem besondern Saale fand man die vollständigen Abgüsse von dem Hauptwerk des Agostino Busti (genannt Bambaja) vereinigt. Es ist das um 1520 begonnene Grabmal des Gaston de Foix, dessen Stücke aus dem Kloster S. Marta, wo Vasari sie mit Bewunderung sah, in alle Welt sich zerstreut haben. Diese Abgüsse werden im Palast der Brera bleiben, und jetzt zum ersten Male, da einst auch das Original in jenem Frauenkloster durch die strenge Klausur der Zeitgenossen des Meisters fast unsichtbar gewesen, läßt sich diese Glorie der lombardischen Renaissance-Skulptur genießen. Die Gemälde betreffend, so waren mehrere vortreffliche Bilder von Luini da, sie gaben indessen von diesem Meister keine neue Anschauung, da er in heiligen Gegenständen sich ziemlich gleich bleibt. Luini glänzt, wenn man außerhalb seiner lombardischen Heimat einzelne Werke seiner Hand antrifft; hier in Mailand, wo er dem Auge so oft begegnet, sieht man doch, daß, nachdem er einmal auf seine Höhe gelangt, er keine neuen Wege mehr suchte, sondern nur mit rüstigem Fleiße seinen zahlreichen Bestellungen genügte. Dagegen war der ernste Andrea Solario von Mailand mit einem bezeichneten Bilde, der seltene und stets kraftvoll eigenthümliche Boltraffio durch eine schön modellirte Madonna mit Kind von 1515 schön vertreten. Ein Porträt von Antonello, wie gewöhnlich auf der gemalten und mit Siegelwachs scheinbar angehefteten cartella bezeichnet („1476 Antonellus messaneus pinxit"), ein Mannskopf von sehr stark gelbrothem Fleischton, in rothem Kleide, mit schwarzem Tuche um den Kopf, jedes Haar mit dem Pinsel gezeichnet, gehört mehr zu seinen kraftvollen als zu seinen feinen Bildnissen. Ein Bild des Bernardin von Treviglio, Madonna auf dem Throne, in reicher Renaissance-Architektur, zwischen Johannes dem Täufer und einer heiligen Märtyrerin, war auch darum wichtig, weil es den vollen Namen des Künstlers ausgeschrieben enthält („Bernardinus Betinonus de Trevilio pinxit"). Vortrefflich und schön erhalten war eine Delila mit Simson von Carpaccio (bezeichnet „Victor Carpathus"); ein längliches Bild, Delila versteckt einen Philister, der dem unglücklichen Liebhaber die Haare abschneidet, hinter ihrem Mantel und hat dabei die unschuldigen Taubenaugen, die solche Damen zu machen wissen, wenn sie einem Manne einen recht bösen Streich spielen: der Maler hat, scheint es, seine Erfahrungen gemacht. Unter dem Namen Giorgione trat ein brillantes vene-

Digitized by Google

zianisches Frauenporträt, Brustbild, auf, hochblond und üppig, die Brüste fast bloß, das dessinirte Kleid weinroth, von höchster Schönheit, obwohl das Machwerk mir etwas später als Giorgione schien. Ueber einen Mathematiker von Dürer, der mit dem Cirkel einen aus Papier verfertigten Körper zu messen scheint (bezeichnet mit dem Monogramm und „A. D. 1519. Eta. s. 48") wage ich keine Entscheidung. Die Perle der Ausstellung war aber ein ganz kleines miniaturartig ausgeführtes Altärchen in Oel, ohne Bezeichnung, früher wegen seiner hohen Schönheit immer dem Raffael zugeschrieben, ohne jeden Zweifel aber jetzt richtig dem Fra Bartolommeo gegeben. Die Erhaltung ist wunderbar. Das Mittelbildchen stellt die Madonna auf dem Thron in einer Landschaft dar; auf den Seitenflügeln knieen, wieder in Landschaft, die heil. Jungfrauen Katharina und Barbara; unter dem Mantel der letzteren erscheint am Boden liegend ihr grausamer Vater. Außen grau in grau die Verkündigung, und auf der Rückseite, fast naturgroß, ein Todtenkopf. Hinter der Katharina sieht man, in die Landschaft vertheilt, ganz klein, drei Scenen ihrer Marter: sie wird gerädert, enthauptet und von den Engeln in ihr Grab auf den Berg getragen. Sowohl diese Anordnung, die sogleich an Memling erinnert, als der blaue, gegen den Horizont weiß werdende Himmel, der auch für Memling so charakteristisch ist, lassen erkennen, daß der Frate, als er dieß Bild malte, von flandrischen Bildern einen starken Einfluß erfahren hat. Auch der im Gegensatz zu seinen späteren, so kühn aufgebauten Kompositionen großen Umfangs ganz einfache und nicht gruppirende Entwurf, so wie die flandrisch gefühlte Landschaft, mit genauer Ausführung der Pflanzen im Vordergrund, verrathen das Studium der nordischen Kunst. In dieser feinsten Arbeit von Figuren kleiner Dimension kenne ich von Bartolommeo gar nichts Aehnliches; die Schönheit der Gestalten aber ist so, daß vor diesem kleinen Werke die einseitige Laienbewunderung Raffael's sehr still werden sollte. In dieser Beziehung ist auch das Datum wichtig: es ist deutlich 1500 zu lesen, die Arbeit fällt also in die Jahre, als B. dem weltlichen Leben ganz entsagt hatte und im Kloster nur für einen geistlichen Freund zu einem solchen Juwel von Andachtsbildchen sich anspannte. Zugleich widerlegt es aber die landläufige Anschauung, daß Raffael bei seiner Ankunft in Florenz den frommen Mönch mit seiner eigenen Begeisterung erst wieder in die Uebung der Kunst fortgerissen habe.

Die moderne Ausstellung fand in einem neuen Gebäude unter den Prachtalleen des Giardino Pubblico bei Porta Venezia ihren Platz. Für Abtheilung und Anordnung des Innern in solchen Festräumen der Kunst wird der Nordländer von dem Italiener leider noch lange zu lernen haben. Aus einem länglichen Saal mit Oberlicht, welcher die Skulpturen enthielt, trat man in einen prachtvollen hohen „Salone" von quadratischem Grundriß, und hier zeigten die räumlich großen Bilder sich trefflich auf Holzwänden, welche in's Achteck theils gegen die Peripherie hin, theils innen um's Centrum gestellt waren. Kosige Ruhesitze, wie bei dem heißen und ermüdenden Klima nothwendig, gaben in richtiger Entfernung den behaglichsten Blick auf die Hauptwerke. An diesen quadratischen Raum lehnten sich oben luftige Säulen-Korridore, und diese führten in längliche Räume des Obergeschosses, wo die architektonischen Zeichnungen, die Aquarelle und die Kupferstiche aufgestellt waren. Endlich trat man, wieder zu ebener Erde, aus dem großen Salone durch einen reizenden glasbedeckten Garten mit erfrischendem Springbrunnen in die gewaltige Gemäldegalerie, welche die Form eines Kreuzes hat. Hier waren theils an Wänden, theils in links und rechts eingezimmerten Kabinetten die Bilder mittlerer und kleinerer Dimension angebracht.

Die Werke der Plastik in Gyps, Marmor und andern Stoffen umfaßten 154 Nummern; die Malerei in allen Gattungen, mit Einschluß der Zeichnungen von Architekten und Ingenieurs, zählte 867 Nummern. In der Skulptur waltet in Italien noch stark die Allegorie fort; die Nation hat den antik-heidnischen Trieb im Blut, der die Idee nicht real in einem einzelnen Beispiel ihres Erscheinens, sondern gleich symbolisch als Figur darstellt. Aber das reiche und mannigfaltige Volksthum des neuen Reiches bietet daneben auch für Modellfiguren den lohnendsten Stoff, und die neue Freiheit und Einheit liefert historische Gegenstände. Die großen Geister des vergangenen Italiens waren neben ihrer Bedeutung in ihren eigensten Gebieten meist auch Anhänger und Propheten der künftigen Einheit und Nationalgröße, und darum konnten sie bei den damaligen Herrschern nicht beliebt sein. Italien erkennt eine Ehrenpflicht darin, ihnen nach Jahrhunderten spät noch gerecht zu werden, und es giebt jetzt kein Land, wo von der Skulptur so zahlreiche Büsten und Denkmälerstatuen gefordert werden. Daneben tritt auch die Gegenwart mit ihren Fragen heran. Ein Arbeiter, von Antonio Rota in Genua („L'operajo, Nr. 36), buchstäblich den Schweiß seines Angesichts auf sein Brot träufelnd, ein Schulbube von Raffaelle Belliazzi in Neapel, der auf dem Schulweg eifrig aus dem Buche seine Lektüre lernt („I figli del popolo della nuova generazione", Nr. 3), die Nätherin von Emanuele Caggiano in Neapel (Pane e lavoro, Nr. 47), mit dem Stück trocknen Weißbrots vor sich, geben die Gedanken, welche in unsern Tagen alle Gemüther bewegen, doch etwas aufdringlich und gehen selbst in der Textur der Stoffe in's derb Realistische. Bei Mädchen, welche Briefe schreiben oder auch nur in einem Buche lesen, fällt einem in italienischen Skulpturſälen bald auf, daß sie vor dem Anfange dieser schweren Geschäfte ihre Kleidung auf's bloße Hemdchen

Digitized by Google

reducirt haben. Viel Beifall fand bei dem italieniſchen Publikum der „Genius des Benjamin Franklin“, vom Cavaliere Giulio Monteverde in Rom (Nr. 64): in deutſcher Kunſt möchten wir einen luſtigen Burſchen, der auf einer marmornen Kirchthurmſpitze hockt und ſpottend den Wetterſtrahl am Blitzableiter hinablodern ſieht, doch für ein wunderliches Sinnbild des pennſylvaniſchen Philanthropen halten. Zwei Bildhauer hatten die Ehrenplätze: Magni mit einem koloſſalen auferſtandenen Chriſtus als Gypsmodell, im bloßen Mantel, ſehr impoſant (Nr. 31), und der verſtorbene Caval. Giulio Bergonzoli von Canobbio mit einer Gruppe in Marmor, der Engel, welcher die Peri in's Paradies trägt, nach Moore's berühmten Gedicht („gli amori degli angioli“, Nr. 89). Letzteres Werk zeigte vielleicht am glänzendſten die virtuoſe Seite der modernen Mailänder, nämlich die unvergleichlich zarte und meiſterliche Behandlung der verſchiedenen Oberflächen im Marmor, auf welche hier ſelbſt die Hilfsarbeiter des Bildhauers ſo einzig eingeübt ſind. Es iſt dieß das Erbtheil der Schule von ihren großen Vorgängern in aller Marmorarbeit aus dem 15. und 16. Jahrhundert. In der Bildergalerie läßt ſich auf den erſten Blick ein verwandtes Streben bemerken. Alle italieniſchen Schulen ſind jetzt realiſtiſch und koloriſtiſch geſinnt. Im Lande ſcheint die katholiſche Religion für die heilige Kunſt nicht einmal ſoviel übrig zu haben, wie bei uns die proteſtantiſche. Die Zahl religiöſer Bilder iſt ganz auffallend klein, und nur ganz vereinzelt tritt wohl eine Madonna auf, welche in die ſtarke Farbe und den ſtrengern Stil der alten Schulen ſich zu kleiden wagt. Es fiel mir auf, daß die Italiener, die ſonſt ihre reiche Natur von den Ausländern bewundern und malen ließen, jetzt anfangen, ſtark in der Landſchaft zu werden. Sie ſind dabei ganz naturtreu und malen Veduten: Achille Formis in Mailand z. B. giebt neben einander die Rückkehr einer fröhlichen Geſellſchaft mit Kähnen vom Lago di Vareſe, eine Scene im Abenddunkel aus Aegypten und die Meeresküſte bei Nizza, alle ſtreng, wie das Auge ſie ſieht, und es treten Bilder aus der Arbeit des Volkes in Feld und Weinberg auf, die eben ſo anheimelnd als der Wirklichkeit treu ſind. Die Geſchichtsmalerei giebt neben Scenen aus dem letzten Kriege auch vielfach Geſchichte der Vergangenheit. Daß ein Mailänder mit der Erinnerung an unſern Barbaroſſa ſich nie verſöhnt, wird man begreifen; daß man aber in Italien eine Scene ſeiner Grauſamkeit gegen eine einzelne Frau malt, iſt entweder unhiſtoriſch oder jedenfalls verſpätet. Und wenn der Cavaliere Eleuterio Pagliano, Mitglied des Rathes der Mailänder Akademie, in einem Bilde, das dem königlichen Hausbeſitz angehört, die Oeſterreicher bei der Erſtürmung des Kirchhofs von Solferino als Feiglinge hinſtellt, die ihrem Befehlshaber den Dienſt verſagen, ſo haben wir ein Recht, uns zu beſchweren; denn die Oeſterreicher haben ſich in jenem Feldzuge unglücklich, aber ſie haben ſich anerkannter Maßen ſehr tapfer geſchlagen, und der ruhmredige Patriotismus gehört allenfalls auf die Tribüne, wo der Demagog ſeinem Auditorium ſchmeichelt, aber in die Kunſt gebildeter Europäer gehört er nicht. Gelegentlich greift die italieniſche Malerei dafür in ſehr neue und maleriſch ſehr verwerthbare Geſchichtsmomente hinein. Cavaliere Tullo Maſſarini von Mailand hatte im großen Salone ein großes und höchſt wirkſames Bild aufgeſtellt, die Zerſtörung der Bibliothek von Alexandria durch die Araber im Jahr 640 (Nr. 163). In einem prachtvollen Thermenſaal werden von einem Imam, neben welchem cirkaſſiſche und turkomaniſche Krieger ſtehen, die Bücher auf den Boden geworfen, um verbrannt zu werden. Beſſer ſollten es wohl Papyrusrollen ſein; gebundene Bücher brennen nicht, und man kann mit ihnen keine Badeſtube heizen. Neben der Zerſtörung geht das alte Leben des Lokales fort: eine byzantiniſche Fürſtin mit ihrem Pagen, eine nur mit einem Flor bedeckte Hetäre, von Negern auf einem Tragſeſſel getragen, kommen zum Bade; eine Perſerin verkauft Früchte; chriſtliche Gefangene bejammern den unerſetzlichen Verluſt. Der Künſtler hat aus der Unwandelbarkeit der Sitten im Orient den Vortheil gezogen, die ſchönen, jetzt dort noch beſtehenden Koſtüme in jene Zeit übertragen zu dürfen, und ſo gelang es ihm, eine brillante und feſſelnde Scene hinzuſtellen. Sehr wirkſam war auch ein Bild von dem obengenannten Pagliano (Nr. 512), wo eine junge Italienerin von Stande auf einem Hofball zu Urbino dem wilden Maramaldo den Tanz abſchlägt, weil er ein Mörder ſei. Die zeitgetreue Tracht und der Ernſt des Mädchens, ihre Mutter, die ſchöne italieniſche Matrone, der wilde Bewerber — alle dieſe Gegenſätze hoben ſich glänzend von dem ſpiegelnden Boden ab, ohne daß doch die lebhafte Farbe unruhig wirkte. Den Ehrenplatz in der Bildergalerie, am Schluß der langen Perſpektive, hatte Arnold's von Brescia Zwiegeſpräch mit Papſt Hadrian IV., nach der Scene einer Tragödie Nicolini's von Alberto Maſo Gilli in Turin gemalt. In einem etwas leeren Gemach — beide Gegner ſind ganz allein gekommen — ſchreitet der düſtere Reformator eben aus dem Bilde heraus uns entgegen, während der Papſt ruhig auf dem bequemen Seſſel verbleibt; jener ein energiſcher, ſchwer zu vergeſſender Kopf, der Papſt aber kaum bedeutend genug, um die auch geiſtige Macht jener prieſterlichen Wahlmonarchie zu bezeichnen, der doch ſelbſt die Hohenſtaufen erlegen ſind. Am tiefſten ergriffen das Gemüth zwei intime Scenen aus dem Privatleben des letzten Jahrhunderts, von Aleſſandro Rinaldi in Cremona. Auf dem einen dieſer Bilder ſitzt der Dichter Giuſeppe Parini und erklärt als Hauslehrer zwei feinen Junkern eine Stelle des Horaz, während die Mutter mit einem Antheil zuhört, der über den Horaz zu dem jugendlichen Abbate hinausſchweift. Die kleidſame

Tracht von heut vor hundert Jahren, die edle Lernbegier, das feine Verständniß der jungen Italiener, die sprechende Handbewegung des Lehrers, die den Schülern sagt: „Ja, sehen Sie, da haben Sie's getroffen!“ und die tiefe, so hoffnungslose Neigung der schönen Frau zu dem Geistlichen in dem Alter, wo Frauen die letzte und dann die stärkste Leidenschaft erleben — alle diese gespannten Affekte verbinden sich mit einer Technik, die z. B. in der Spiegelung des eleganten Marmortisches auf eine Höhe geführt ist, wie sie selten erreicht wird. Dazu das Gegenstück: Graf Alfieri, jung und feurig, deklamirt seine Myrrha der Gräfin Albany und einem Abbate, während auch der noch ganz kleine Massimo d'Azeglio zuhört. Die Gruppe der Hörenden sitzt auf einem Sopha, der Tragiker steht vor ihnen. Hier bereitet sich ein Herzensverhältniß vor, das ebenfalls durch große Schmerzen gegangen ist, aber zwei bedeutende Menschen zuletzt beglückt hat: nicht ohne Rührung sieht man zu Florenz in S. Croce das Monument Canova's, welches die vereinigte Asche der deutschen Fürstin und des italienischen Republikaners umschließt. Dieses Bild übertrifft vielleicht noch sein Gegenstück darin, daß es bei gleicher Schönheit und Harmonie der Farbe weniger mit der Technik prahlt. Der ärgste Verächter der modernen Kunst würde in dem kleinen Kabinet, wo diese zwei Bilder neben einander hingen, doch zugestanden haben, daß Werke von so warmem Herzschlag unter so eleganter Robe keiner frühern Kunstzeit möglich gewesen. Nehme ich endlich noch einige Humoresken heraus, z. B. die unvergleichliche Charge von Luigi Rossi in Mailand, wo die Bedienten eines großen Hauses im Salon beim besten Wein aus dem Keller ihre Herrschaft karrikiren („In assenza dei padroni“, Nr. 384), oder gemüthvolle Volksscenen der Armuth, wie die beiden Bilder aus armen Hütten von Gaetano Chierici aus Reggio (Nr. 711, 712), so wird der Kreis der Stoffe, die auf der Ausstellung vorwalteten, ziemlich umschrieben sein.

Im Ganzen war das Bild, das man von dieser nationalen Genieprobe mitnahm, ein erfreuliches. Wer noch aus den vierziger Jahren her der akademischen Langweiligkeit italienischer Malerei, ihrer blut- und seelenlosen Farben und der Enge ihres Gesichtskreises in der Stoffwahl sich mit Schaudern erinnert, der muß sich sagen, daß ein neuer, fröhlicher und dabei ernster Geist, wie beides der Kunst wohl thut, durch die verjüngte Nation geht. Es ist, als ob der Italiener von Geist jetzt erst freudig seine reiche Landschaft anschaute, die schöne Naturmenschheit seines Volkes begriffe und Augen gewönne für die Wirklichkeit des praktischen Lebens. Das alte politische Ideal Dante's, durch all die langen Jahrhunderte von jeder edlen Natur im heißen Herzen getragen, ist in diesem Geschlecht zur Thatsache geworden — und wie die Resultate eines langen stillen Reifens zuletzt alle unter einander ähnlich sind wie Birnen von einem Baum, so erkennt man in der italienischen Kunst dasselbe Bestreben, zwar das Reale jetzt mit jugendlichem Feuer zu ergreifen, dasselbe Reale aber nicht frivol und lüderlich bloß zu photographiren, sondern mit der schwungvollen Wärme des Gemüthes zu durchdringen, welche über die Form, auch die modernste, einen Hauch des Ideals wehen läßt.

Gottfried Kinkel.

Kunstliteratur.

Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstattung, gezeichnet und herausgegeben von Franz Schmitz, Architekt. Köln und Neuß. 1871 u. 1872. Lieferung 13 bis 16.

Zuletzt sind in dieser Zeitschrift von dem großen Domwerke des Architekten Franz Schmitz die Lieferungen 11 und 12 besprochen worden. Seitdem sind von dieser pracht- und verdienstvollen Publikation wieder vier Lieferungen, 13 bis 16 incl., erschienen. Alle Freunde und Bewunderer des Kölner Domes muß es in hohem Grade freuen, daß es denjenigen, welche ein Interesse daran hatten, die Weiterführung dieses Werkes zu hintertreiben, trotz Aufbietung aller Intriguen, juristischen und administrativen Mittel nicht gelungen ist, den Herausgeber einzuschüchtern und zur Einstellung seines schönen, aber kostspieligen Unternehmens zu veranlassen. Man hätte erwarten sollen, daß das preußische Ministerium, nachdem der richterliche Spruch die Grund- und Haltlosigkeit sämmtlicher Einwendungen, mit welchen die Dombauverwaltung die Unterdrückung des genannten Werkes durchzusetzen eifrig und angelegentlich bemüht war, in das klarste Licht gestellt hat, sich entschlossen hätte, den an seiner Ehre in so schwerer und unverantwortlicher Weise gekränkten Herausgeber durch einen öffentlichen und augenfälligen Akt der Billigkeit und Gerechtigkeit zu rehabilitiren und durch eine Staatsunterstützung demselben die Vollendung des die Geldmittel eines Privaten allzu sehr in Anspruch nehmenden Werkes zu ermöglichen. Doch diese Erwartung hat sich nicht erfüllt, und es wird nun Sache des kunstliebenden Publikums sein, durch zahlreiche Subscription den Herrn Schmitz in Stand zu setzen, die noch fehlenden neun Lieferungen fertig stellen zu können.

Die vier letzten Lieferungen enthalten: Glasmalerei im hohen Chor, obere Hälfte des dritten Fensters der südlichen Wand. Grundriß und Längenschnitt der Sakristei, östliche und nördliche Ansicht der Sakristei, Details der Sakristei, Grundriß der Thürme, drittes Stockwerk. Glasmalerei im hohen Chore, untere Hälfte des dritten Fensters der südlichen Wand, Details der Chorstühle (zwei Blätter), Grundriß vom südwestlichen Eckpfeiler des südlichen Thurmes, Sockel und Kapitäle der Pfeiler im Chore, Grundriß vom südwestlichen Eckpfeiler des südlichen Thurmes (3. Stockwerk, 2. Abtheilung), Glasmalerei in der Dreikönigen-Kapelle, Grundrisse des 3. Strebesystems an der nördlichen Chorwand, Grundrisse des Nordportals, Grabmal des Erzbischofs Philipp von Heinsberg in der Maternus-Kapelle, Grabmal des Erzbischofs Conrad von Hochsteden in der Johannis-Kapelle, drittes Strebesystem an der nördlichen Chorwand, Grundriß des Chorschlusses, östliche Ansicht der Chorkapellen, innere Ansicht der Chorkapellen, Baldachin-Pyramide an den Chorkapellen und Wasserspeier an den Strebepfeilern des Chores.

Digitized by Google

Wie alle früher erschienenen Blätter, zeichnen sich auch die vorliegenden sämmtlich durch Sauberkeit, Korrektheit und Treue vortheilhaft aus. Bei dem Studium der hier mitgetheilten mannigfachen Details lernt man die Größe und Genialität des Meisters, in dessen Kopfe der Plan zu dem herrlichen Dome und seinen schönen und zierlichen Einzelheiten entsprungen ist, erst recht bewundern.

Von besonderer Schönheit sind die in der 13., 14. und 15. Lieferung in Farbendruck gegebenen Glasmalereien im hohen Chor und in der Dreikönigen-Kapelle. Dem Herausgeber kann man es nur danken, daß er die Ansichten, Durchschnitte und architektonischen Details der alten, jetzt zerstörten Sakristei mitgetheilt hat. Aus diesen Zeichnungen wird jeder Sachkundige ersehen, daß diejenigen, welche sich gegen den Abbruch der alten Sakristei erklärten, im vollsten Rechte waren. Der alte Bau, bescheiden, aber zierlich und charakteristisch in seiner ganzen Anlage wie in seinen Einzelheiten, ließ sofort seine Bestimmung als ein kirchliches Nebengebäude erkennen. Es wäre wohl nicht gar zu schwierig gewesen, den Bau seiner späteren Zuthaten zu entledigen und in seiner ursprünglichen Reinheit herzustellen. Man hat es aber vorgezogen, die alte originelle Bau-Anlage gänzlich zu vernichten und einen Neubau aufzuführen, dessen plumpe, ungefügige Massen mit der zierlichen Architektur des daranstoßenden Chores im grellsten Widerspruche stehen, und der als eine schwere Versündigung an dem herrlichen Dome bezeichnet werden muß. Aus den Schmitz'schen Zeichnungen sieht man, daß der Meister, der die alte Sakristei gebaut, sich klar bewußt war, daß dieser Bau nur eine untergeordnete Bedeutung neben dem Dom beanspruchen könne. Die jetzige Sakristei aber prätendirt einen selbständigen Charakter neben der Domkirche und macht eher den Eindruck einer im Stil verfehlten Nebenkirche, als den einer Sakristei. Eine ganz besondere Aufmerksamkeit verdient das Blatt, welches die Grundrisse der Thürme, drittes Stockwerk, giebt. Aus diesem Blatte ist ersichtlich, daß Herr Schmitz der Ansicht ist, der erste Meister der Thürme würde den Mittelpfeiler, den er in den beiden untern Stockwerken gebaut hat, auch durch den dritten und vierten Stock hinaufgeführt haben. Diese Anlage weicht aber wesentlich von dem Projekte des jetzigen Dombaumeisters ab; dieser will den dritten und vierten Stock ohne Mittelpfeiler bauen. Der Dombaumeister wird seinen Plan nicht zur Ausführung bringen können, ohne daß auch die Gründe der Gegner an entscheidender und maßgebender Stelle reiflich geprüft worden. Es wird sich bei der Entscheidung dieser äußerst wichtigen Frage hauptsächlich darum handeln, was nach den Gesetzen der Statik am stärksten und sichersten ist. Es ist unsere Sache nicht, hier unsere Gründe für oder gegen zu entwickeln; wir nehmen von der Schmitz'schen Zeichnung nur Veranlassung, unsere Freude darüber auszusprechen, daß diese Streitfrage in die Kreise der Fachmänner hineingeworfen wird, und wir wollen wünschen, daß gewiegte Autoritäten sich bewogen finden möchten, sich recht bald in dieser Angelegenheit zur Sache auszusprechen. ♂

Von W. Lübke's Geschichte der Plastik ist eine englische Uebersetzung von F. E. Bunnett in zwei Bänden bei Smith Elder & Co. in London erschienen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

* **Münchener Glasmalerei-Anstalt.** Nach dem Vorgange der Nymphenburger Porzellanmanufaktur soll nun auch die berühmte, seit Ainmiller's Tod provisorisch geleitete königl. Glasmalerei-Anstalt in München als Staatsanstalt aufgehoben werden. Wir können dies mit dem Korrespondenten der Augsburger Allg. Ztg., dem wir die Nachricht verdanken, nur auf's tiefste bedauern. Denn ganz abgesehen davon, daß die Münchener Glasmalerei-Anstalt, als die erste in ihrer Art, welche die unter König Ludwig I. wieder aufgelebte alte Kunsttechnik zu hoher Blüthe brachte, ein Recht darauf hat, von den Nachlebenden in Ehren gehalten zu werden, abgesehen von dieser idealen Seite der Sache spricht auch der beliebte praktische Gesichtspunkt, der übrigens in Fragen der staatlichen Kunstpflege nicht der höchste ist, für die Erhaltung der Anstalt. Die Glasmalerei ist einer der edelsten Zweige der dekorativen Kunst. In diesem Sinne wenigstens sollte sie gepflegt, sollte der hohe Reiz, den sie der Architektur, vor Allem der kirchlichen zu leihen im Stande ist, nicht außer Acht gelassen werden. Man erhebt jetzt überall, endlich auch in Bayern, den Ruf nach einer durchgreifenden Regeneration der gewerblichen und ornamentalen Kunst. Man verlangt, die Kunst solle volksthümlich werden, in die weiteren und niederen Schichten des Volkes eindringen: und man geht gleichzeitig daran, eines der wirksamsten Mittel dieser Verbreitung des Kunstsinnes zu zerstören! Dazu kommt, daß — wie man versichert — die vom Staate für die Glasmalerei-Anstalt ausgesetzte Summe kaum nennenswerth ist. Man verdopple und verdreifache diese Summe, statt sie zu streichen, gebe der Anstalt einen intelligenten, nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch durchgebildeten Leiter, und man wird sehen, daß die Saat gute Frucht trägt!

Kunstgeschichtliches.

* **Ein Skulpturwerk Raffael's.** Es bestätigt sich die von uns kürzlich der „Nordischen Presse" entlehnte Nachricht, daß das lange vermißte Original der durch Dresdener Abgüsse bekannten, dem Raffael zugeschriebenen Gruppe eines Delphins, welcher ein verwundetes Kind an's Ufer trägt, in St. Petersburg wieder aufgefunden ist. Eine Schrift des Direktors der Ermitage, Herrn v. Guédéonow (Separatabdruck aus dem Bulletin der Petersburger Akademie d. Wiss. XVIII, S. 82 ff.; vergl. auch E. Tobbert, Beil. z. Augsb. Allg. Ztg. v. 8. Novbr. d. J.) weist nach, daß das in carrarischem Marmor gearbeitete Werk zwischen den Jahren 1768 und 79 aus dem Besitze des Barons v. Breteuil in den eines gewissen Lyde Browne, und aus diesem gegen 1787 in die Sammlungen der russischen Kaiserfamilie überging. Hr. v. Stephani, der bekannte Archäolog und Conservator der Antiken fand es unter den Werken, welche vor einigen Jahren aus dem Taurischen Palais in das Skulpturenmagazin der Ermitage übertragen wurden. Es trägt noch dieselbe Nr. 40, unter welcher es in einem vom Jahre 1779 stammenden italienischen Kataloge der Browne'schen Sammlung, den Hr. v. Guédéonow im Britischen Museum aufstöberte, verzeichnet steht, und stimmt mit dem aus der Mengs'schen Sammlung stammenden Dresdener Abguß vollkommen überein. Ob übrigens die Gruppe des Delphins mit dem Kinde wirklich dem Raffael, sei es ganz, sei es in der Ausführung nur theilweise zugehöre, das bleibt vorläufig noch eine offene Frage. Jedenfalls ist aber das Original des Dresdener Abgusses und das Vorbild des von Cavaceppi 1768 in seiner bekannten „Raccolta" publicirten Stiches in der Gruppe der Ermitage glücklich wiedergefunden. Vergl. Vasari, VII, 47, Anm. 1 ed. Lemon.; Passavant, Rafael, franz. Ausg. I, 205 ff.; II, 375 ff.

Personalnachrichten.

Auszeichnungen. Der deutsche Kaiser verlieh auf Antrag der Kunstakademie in Berlin die große goldene Medaille an die Maler Angeli in Wien, P. Meyerheim in Berlin, Lasch in Düsseldorf und an den Bildhauer R. Begas in Berlin. Die kleine goldene Kunstmedaille erhielten die Maler E. v. Gebhardt in Düsseldorf, Ruths in Hamburg, Tadema in London, Graf Harrach in Berlin, Schampheleer in Brüssel, Biermann in Berlin, Hünten in Düsseldorf, Fr. Kaulbach in Hannover, Grützner und Gierymski in München, Hoff und Munthe in Düsseldorf, der Kupferstecher Franck in Brüssel, die Bildhauer Lombardi in Rom und Barzaghi in Mailand.

* **Professor Richard Schöne** in Halle wurde an Stelle des verstorbenen Eggers in das preußische Unterrichtsministerium

als Referent über die Kunstangelegenheiten berufen. Die Wahl darf als eine sehr glückliche bezeichnet werden. R. Schöne, ein geborener Dresdener und Zögling der Fürstenschule in Meißen, war eine Zeitlang als Kunstjünger im Atelier Fr. Preller's thätig und verbindet mit seiner gelehrten Bildung, die er durch rühmlich bekannte archäologische Arbeiten bethätigt hat, eine gründliche Kenntniß der modernen Kunstzustände. Unter seinen Werken seien das mit Benndorf gemeinsam herausgegebene Verzeichniß der Bildwerke im Lateran und die kürzlich erschienene Publikation über griechische Reliefs hervorgehoben. Schöne ist außerdem seit mehreren Jahren mit einer Baugeschichte von Pompeji beschäftigt.

Kunstvereine.

Die Verbindung für historische Kunst, welche in ihrer letzten Versammlung im September vorigen Jahres in Hamburg keine Veranlassung hatte, ein historisches Gemälde zu erwerben oder nach den eingesandten Skizzen eine Bestellung zu machen, hat kürzlich in Berlin im Atelier des Historienmalers Gustav Spangenberg dessen Bild „Luther's Einzug in Worms" angekauft. Man kann der Verbindung zu dem Erwerb dieses vortrefflichen Bildes nur Glück wünschen. Der Schauplatz des Vorgangs ist ein kleiner mit einem Brunnen gezierter Platz, von welchem mehrere Straßen auslaufen, deren mittlere im Hintergrunde die Thürme des ehrwürdigen Domes zeigt. Luther, anscheinend in gehobener, fester Stimmung, im offenen Reisewagen neben seinem Freunde Justus Jonas sitzend, begleitet von einigen geharnischten Reitern, fährt durch die jubelnde Menge, welche von allen Seiten herbeiströmt, um den Mann ihres Herzens zu begrüßen. In mannigfachen und scharf charakterisirten Gruppen sind die verschiedenen Stimmungen ausgedrückt, und auch die gegnerische ist namentlich durch einen Bettelmönch, der sich dem drohenden Schlage eines derben Landmannes zu entziehen sucht, trefflich vertreten. Das Bild ist noch nicht vollendet, aber schon zeigen die ausgeführten Theile die sorgsame Behandlung und feine Durchführung in einer kräftigen, von aller Effekthascherei fernen Farbe. — Die 13. Hauptversammlung der Verbindung findet im August oder September nächsten Jahres in Wien statt, und der Vorstand ladet die Künstler des historischen Faches zur Einsendung von Entwürfen oder fertigen Geschichtsbildern ein. Nähere Nachricht ertheilt der Geschäftsführer, Schulrath Looff in Langensalza.

Sammlungen und Ausstellungen.

gl. **Die schweizerische Kunstausstellung** schließt in Bern ihren dießjährigen Turnus ab. Diese Ausstellungen vertreten eigentlich die schweizerische Kunst nur stiefmütterlich; das Hauptkontingent der Bilder liefern die jüngern Künstler, die erst noch Carriere machen wollen, und von unsern besten Meistern, namentlich solchen, die im Auslande wohnen, halten es viele für unter ihrer Würde, ihre Werke in so unebenbürtiger Gesellschaft zur Schau zu stellen. Was die französische Schweiz betrifft, so schließt sie sich in ihrem literarischen wie in ihrem künstlerischen Schaffen zum großen Theil an Frankreich an, das einen unendlich reichen Markt bildet. Dazu hat die romanische Schweiz ihre eigenen Ausstellungen, und es giebt Künstler ersten Ranges z. B. in Genf, die in Paris sich der größten Popularität erfreuen, aber noch nie auf einer Ausstellung der deutschen Schweiz vertreten waren. So kommt es, daß die Schweiz, die ohne Zweifel im Verhältnisse zur Einwohnerzahl mehr tüchtige Künstler und so viele ausgezeichnete hat, als irgend ein anderes Land, nur Ausstellungen zweiten Ranges zu Stande bringt. Die dießjährige weist etwa 530 Nummern auf, einschließlich der wenigen plastischen Arbeiten und einiger Gegenstände der Industrie. Wie überall, ist die Landschaft mit dem größten Kontingent vertreten; historische Bilder sind gar keine zu verzeichnen, biblische nur solche, die keine Erwähnung verdienen. Beginnen wir also mit dem Genre. Hier müßten wir zunächst das Bild eines in München studierenden jungen Zürichers, Grob, Italienische Bettelkinder in der Schweiz, erwähnen, da der Urheber desselben mit dieser Erstlingsarbeit sich als eine Kraft von großer Zukunft ausweist, die in den Fußtapfen eines Vautier und Knaus wandelt. Zeichnung und Kolorit sind gleich lobenswerth, die Individualisirung der einzelnen Figuren ist sehr gelungen, der Humor köstlich. Zwei Bettelkinder aus Süditalien treten demüthig gesenkten Hauptes in eine schweizerische Bauernstube, einen Affen auf dem Arm, der unter den Anwesenden große Sensation erregt. Größere Bilder haben Prof. Rustige aus Stuttgart und Geyn aus Augsburg ausgestellt, welche überall geschickte Mache und routinirte Beherrschung der Kunstmittel verrathen, aber doch kein rechtes Interesse zu erwecken vermögen. Ersterer ist durch eine mittelalterliche Gerichtsszene, Geyn durch das Kaffeekränzchen, die Wöchnerin und das Ständchen, alle drei Rococobilder von verschiedenem Werthe vertreten. In seinem Bilde „Nach dem Exerzieren" behandelt Duraud in Genf mit glücklichstem Humor das Lagerleben unserer Milizsoldaten aus der Zeit der dreißiger Jahre. Das mühsame Exerzitium ist vorüber, man wischt sich den Schweiß ab, die Frauen und Kinder der bebäbigen Landwehrmänner sind herausgekommen, der Festjubel ist allgemein. Das Kolorit ist etwas verwaschen, die Komposition aber sehr gelungen. In die neuere Zeit versetzt uns Bachelin mit seinem Uebertritt Bourbakischer Soldaten auf Schweizerboden, einem gelungenen Militärbild im Horace Vernet'schen Stile, und Bourcard mit seinen auf Schweizerboden fliehenden Elsässern. Auch das umfängliche Bild von Berthoud „Der verunglückte Gemsjäger" ist ein Motiv aus der Gegenwart, die Figuren sind bis auf einen verzeichneten Arm recht gut, die Landschaft aber ist unwahr, und die Felsen sind geradezu unmöglich. Zwei neapolitanische Sujets behandelte Bielschowsky in seiner Tarantella und den Wasserverkäuferinnen, Bildern von südlich-feurigem, glänzendem Kolorit und viel Anmuth in der Bewegung. Rittmeyer bringt einen Schneesturm, Buff einen Appenzeller, der sich zum Gange auf die Landsgemeinde rüstet, beides humoristische Bilder aus dem Schweizer Volksleben. Der treffliche Anker ist leider nur mit kleineren Arbeiten vertreten, einer Spinnerin, einem allerliebsten Studienkopf und zwei Stillleben. Eine glückliche Blüte ist Reinhardt's versuchter Einbruch (in den Speiseschrank), nicht minder Dumont's Schloß Valérie bei Sitten, ein feines Toilettenbild. „Nachdenken" von Leisten in München. Humbert hat kleine schweizerische Militärbilder im Stile Meissonier's, Durheim verschiedene Szenen aus dem Orient zur Schau gestellt. Im Porträtfache endlich excellieren Schenkenhofer und Dietler mit zwei männlichen Brustbildern von feinster Ausführung und geistreicher Auffassung. — Geben wir zu dem landschaftlichen Theile der Ausstellung über, so drängt sich uns gleich die Wahrnehmung auf, daß unsere Künstler nicht mehr so ausschließlich wie früher sich dem Hochalpengebiete zuwenden, sondern in's Thal herniedersteigen, den Niederungen Reiz abzugewinnen suchen und namentlich auch den Sumpfebenen des Rhonethales und Savoyens sich zuwenden. Es ist dies ein natürlicher Rückschlag gegen den von Calame und Diday angebahnten und von ihren Schülern zum Exzeß getriebenen Kultus der Alpenwelt. Der eben in London preisgekrönte Peters aus Stuttgart glänzt in erster Linie mit zwei großen und großartigen Gemälden, Umgegend von Monaco und Schloß Langenburg. Letzteres ist eine Winterlandschaft bei Abendbeleuchtung; beide Bilder erfreuen sich des ungetheiltesten Beifalles von Kennern und Laien. E. Lugo's Einsamkeit ist eine imponirende, geistreich komponirte akademische Landschaft, ein vom Waldsaum begrenzter Teich, und erinnert namentlich durch die zartblaue Abtrennung der Fernen und des Mittelgrundes an Pouffin. Zelger's Erinnerung an das Engadin und der weiße Berninasee sind im großen Stile dieses Meisters entworfen, und namentlich zeichnet sich das letztere Gemälde durch die fesselnde Darstellung der großartigen Wildniß der Paßhöhen und der krystallenen Helligkeit der Alpenseen aus. Reichvertreten ist der fleißige Zimmermann in Genf; sein See beim Nordoststurm, sein Sonntschpaß, sein Fuß des Salève sind mehr realistische Naturstudien, während sein großes Gemälde „Bei Bouveret" ein prächtiges Stimmungsbild im Charakter der französischen Landschafter darstellt. Georg in Genf versetzt uns mit einem vielbewunderten Gemälde an den Luzernersee und läßt im zarten Nebelschleier eines Herbstmorgens den Urirothstock sich aus dem See erheben. Von Castan, einem der bedeutendsten Künstler der Genfer Schule, liegt ein großes wirkungsreiches Gemälde, Ufer der Creuze vor, während Sordet in seinen Rhonesümpfen mit gewohnter Meisterhaftigkeit das Düster des Marschlandes wiedergiebt und in seinen Diablerets und seinem Rothhorn durch markiges Kolorit und kühne Lichteffekte fesselt. Von Paul

Robinet sind eine Reihe sehr origineller, geistreicher Stimmungsbilder ausgestellt, unter welchen Hoire und Abendlandschaft in der Nähe von Rom Zeugniß für die Fortschritte dieses vielbegabten jungen Künstlers ablegen. Wir erwähnen noch Holzhabb's Wetterhorn, eine großartige Alpenlandschaft von etwas trockner Behandlung, aber mit sehr glücklichem Hintergrund, Lemaitre's Sümpfe der Dranse, die poetischen Landschaften von Frl. Kelly in St. Gallen, Dunant's Zeltwald, die durch seltene Farbenharmonie und kräftiges Kolorit sich auszeichnenden Landschaften von M. v. Freiching, Genfer's Savoyer Seen, Monnet's Marinen, Duvan's Insel Maccaire, Steinach's Herbsttag, Beckmann's Chiemsee u. a. m. Unter den Blumenstücken gebührt wohl der Preis den reizenden Aquarellen und Gouachen von Mme. Pega in Bern; Frl. Peters stellt eine Rosengruppe, Mme. Louise Mani ein großes Fruchtstück nach van Os aus. Von den plastischen Gegenständen erwähnen wir eine Büste von Bianca Capello, eine Arbeit der Fürstin Colonna.

Ph. S. **Aus den Berliner Gemäldesalons.** Der Salon des unermüdlichen Leple bot trotz der Ausstellungswochen recht beachtenswerthe Novitäten und auch Antiquitäten. So hatte man hier wiederum einmal Gelegenheit, das vortreffliche durch den Werner'schen Stich hinlänglich bekannte „Flötenconcert" von A. Wenzel zu betrachten, das sich auf seiner Durchreise bei Leple aufhält. Wie ich höre, wandert es nach Wien; es ist zu beklagen, daß Berlin die Werke seines seiner eigenartigsten und nationalsten Künstler nicht festhalten kann, obwohl wir doch etwas haben, was sich „Nationalgalerie" nennt. Ebenfalls ein älteres Bild ist das von Pauwels, schon im Jahre 1862 gemalte „Eine edle niederländische Familie, die in den Zeiten der Religionskriege geächtet worden war, wird wieder in ihre Rechte eingesetzt". Ferner ist von neueren Gemälden vor Allem eines von dem trefflichen Kelly zu nennen, der bei Leple abermals eine der Früchte, die ihm die Erfahrungen des letzten Feldzugs gebracht haben, uns zu unserer Freude präsentirt. Man sieht „nur Barbaren" haben jenseits des Rheins uns nicht nur damit beschenkt, Kunstwerke zu vernichten resp. zu stehlen, wie man ja dort allgemein annimmt, sondern haben auch den Grund zu neuen künstlerischen Thaten gelegt. Graf Harrach und L. Kelly und restlich die weltaus bedeutendsten Beispiele hierfür. Letzterer bringt uns hier eine Feldwache mit ausgestellten Doppelposten zur Anschauung, was ihn immer auszeichnet vor dem großen Troß der Maler, die nie unter der Front bleiben, das ist die individuelle Lebenswahrheit, das scharfe Auffassen des richtigen, für den Künstler geeigneten Momentes. So wie Kelly malt nur, wer selbst dabei war, niemals kann auch nur ein solcher richtig beurtheilen, wie treffend die Auffassung ist. — Die Landschaften von bekannten Meistern bedürfen nur einer kurzen Charakteristik. A. Achenbach ist wieder mit einer Ansicht von Ostende vertreten, die untergehende Sonne wirft ihre röthlich gelben Strahlen auf heranziehende Wolken und die am Strand liegenden Schiffe, deren Segel der heftige Wind bläht. Auf der andern Seite des Kanals sind eine Reihe Häuser dargestellt vor ihnen ein Wochenmarkt. Baerth bringt Nähe bei angriffenem Unwetter, man kennt ja seine technische Bedeutung in dieser Spezialität. Vortrefflich ist die Alpenlandschaft von Th. Hagen in Weimar, ferner nenne ich Rasmussen „Küstenlandschaft, Gebirgslandschaft mit Schafen, Tiefe, Fischer zwischen Bäumen, deren Art Charakter auch in Zweifel lassen, ob Kiefern oder Tannen? Vortrefflich ist eine wilde Amerikanische Landschaft von Herzog: ein Wasserfall mit düsterer Umgebung. Gruppen großartiger Coniferen im Vordergrunde spielende junge Bären. Die letzteren habe ich nicht ohne Bedenken betrachtet. Wer dergleichen einmal beobachtet hat, dem kann man's nicht verdenken, wenn er's auch malen will, glauben aber kann's doch auch nur der, welcher Aehnliches schon gesehen hat. Ich gestehe offen, daß ich noch nicht in der Lage gewesen bin, junge spielende Bären zu beobachten, und vermuthlich ist dies auch sonst nicht viel Menschen an den Ufern der Spree schon passirt. — In Sachse's Salon waren, abgesehen von den reichen Einkäufen aus der Ausstellung, zunächst einige recht ansprechende Genrebilder zu sehen. „Der unverhoffte Besuch" ist der Titel eines Bildes von Hintze in München, das uns eine recht heitere, lustige, lebenswahre Scene vorführt. Ein würdiger, nach seiner Stellung wohlbewußter Pfarrer will die ländliche Schule besuchen, findet aber das Klassenzimmer leer und den Magister im tiefsten Negligee damit beschäftigt, seine Zeitung zu lesen. Genrehaft ist Grützner's „Im Weinkeller" von bekannter Feinheit und von treffendem Humor. Von Landschaften bemerkte ich an dieser Stelle bei meinem letzten Besuche außer zwei Schweizerlandschaften von Bernardi und einer Mondscheinlandschaft von Wrage vor Allem fünf große sehr bedeutende Gemälde von Hundt von Haasten; zwei derselben sind in Oel ausgeführt drei sind Kartons-Zeichnungen. Jene beiden stellen Seestücke dar aus Italien und Norwegen und bringen das ruhig Großartige und Edle der Küstenlandschaft zum effektvollsten Ausdruck, obwohl die Farbenbehandlung nichts weniger als kühn ist. Die drei andern, ebenfalls Küstenlandschaften, werden hoffentlich nicht unausgeführt bleiben. Es waren endlich bei Sachse noch vertreten die Namen: G. Koken, Berninger, Wenglein, Heinrich Lang, Friedr. Voltz. Es wird sich wohl bald wieder Veranlassung bieten, uns auf's Neue mit dem Inhalt dieser Salons zu beschäftigen.

Vermischte Nachrichten.

v. Rohr'sches Reisestipendium. Die königl. Akademie der Künste macht unter dem 18. Oktober bekannt, daß das genannte Stipendium im Betrage von 1500 Thalern demnächst zu vergeben sei. Leider geht uns die Anzeige erst jetzt zu, während der Termin zur Einlieferung der konkurrirenden Arbeiten (selbstige selbständig erfundene und ausgeführte Gemälde schon auf den 2. November d. J. festgesetzt ist. Im Interesse der Künstler, die zur Bewerbung um derartige Stipendien geneigt sind, wäre es wohl wünschenswerth, daß die Frist zwischen Aufforderung und Einlieferungstermin etwas länger gestellt würde.

Zerstörungswerk der Pariser Commune. Man erinnert sich aus den Schreckenstagen der Pariser Commune, daß einer der letzten Anschläge der Anhänger derselben gegen die Schätze der Pariser Gobelins gerichtet war. Am 22. Mai 1871 wurde der größere Theil der Meisterwerke textiler Kunst, welche in den Ausstellungsräumen der weltberühmten Fabrik angesammelt waren, ein Raub der Flammen. Wie viel und welche Stücke damals zerstört wurden, darüber war man bisher noch im Unklaren. Jetzt ist ein genaues Inventar davon aufgenommen, und dieses ergiebt ein betrübendes Resultat. Nach dem „Moniteur des Arts" sind von 90 Gobelins nicht weniger als 75 verbrannt, und darunter Stücke von der höchsten Schönheit, aus den früheren Zeiten der bekanntlich 1662 gegründeten Anstalt; nach Kompositionen von Le Brun, Mignard, Coypel, Vanloo, Natoire, Boucher u. s. w. Der Werth wird auf mehrere Millionen angeschlagen. Aber wer will so unersetzliche Kostbarkeiten taxiren? Mit dem Wiederaufbau der Atelierräume, Schullokalitäten und Wohnungen des Personals ist man gegenwärtig beschäftigt.

Berichte vom Kunstmarkt.

B. G —r. **Auktions-Ausstellung des Herrn Plach im Wiener Künstlerhause.** Zieht man die Faktoren in Betracht, die dazu beigetragen haben, dem Wiener Kunstleben einen so erfreulich regen Charakter zu leihen, so muß man, um nicht ungerecht zu sein, auch die Wiener Kunsthändler dazu zählen. Sie haben sammt und sonders in den letzten Jahren eine Rührigkeit entwickelt, die vom wohlthätigsten Einfluß zunächst allerdings auf den Stand ihrer eigenen Kasse, dann aber auch nicht ohne Nutzen für die Belebung der Wiener Kunstverhältnisse war. Unter den Kunsthändlern aber nimmt Herr Plach noch immer einen hervorragenden Platz ein. Er besitzt viel Routine, viel Geschäftskenntniß und ein geradezu seltenes Verständniß für die Kunst. Er besitzt ein Talent, das bei ihm die kunstgeschichtliche Gelehrsamkeit, die ihm noch keine Kopfschmerzen verursacht hat, vollkommen ersetzt; das Talent ist sein Blick, den ich fast als untrüglich anerkennen möchte. Herr Plach hat einige Spezialitäten, die er mit besonderer Vorliebe pflegt, und welchen er für den Wiener Platz eine große Bedeutung zu geben verstanden hat. Dazu gehören in erster Linie Bilder von Pettenkofen, von Jettel, von Schmitson, A.

Alt, Waldmüller, ferner solche von den Franzosen Troyon, Diaz, Jacque u. A. Namentlich die genannten Wiener Künstler haben ihm viel zu verdanken. Bevor Plach seine Agitationen begonnen hatte, wurden die besten Leistungen von Waldmüller, Alt, Pettenkofen entweder gar nicht oder zu Spottpreisen gekauft. Heute stehen die Kurse dieser Bilder auf so exorbitanter Höhe, daß man beinahe fürchten muß, sie werden bald zurückgehen, da sie zu rasch und künstlich hinaufgeschraubt wurden. Uebrigens hindert weder sein Blick noch die Vorliebe für seine Spezialitäten Herrn Plach, gelegentlich auch einmal etwas weniger Gutes zu poussiren. Freilich thut er das nur im Nothfall, wie Box in Freytag's „Waldemar" auch nur im Nothfall versiegelte Briefe öffnet; und wenn es kein Nothfall ist, so wird der gerade sich ergebende Fall zum Nothfalle gemacht. Die Auktionsausstellung, die er jetzt eben im Künstlerhause in Scene gesetzt hat, enthält sehr viel Schönes; das Schlechte, das natürlich auch neuchtings mit unterläuft, gehört zum Handwerk. Wahrhaft einzig ist wieder eine Serie von ungefähr 50 Aquarellstudien von Rudolf Alt. Nie hat sich bei einem Aquarellisten die Gesundheit, die Richtigkeit der Kunst- und Naturanschauung mit einer eminenten Virtuosität des technischen Könnens zu schönerer, innigerer Harmonie vermählt, wie auf diesen Blättern. Ich habe schon an die tausend Aquarelle von R. Alt gesehen, und auf keinem Blatte konnte ich noch ein Nachlassen, ein Ermatten bemerken. Jedes Einzelne ist mit der liebevollsten Delikatesse durchgebildet, daß man sich erstaunt fragen möchte, wo nimmt der Mann nur die Zeit her — von seinem Fleiße, seiner Geduld und seiner ewigen Frische will ich noch gar nicht reden — um diese Menge von Arbeit bewältigen zu können? Ebensowenig wie ohne Alt, kann es auch ohne Pettenkofen keine Plach'sche Auktion geben, und man kann überzeugt sein, daß er auch diesmal ganz vortrefflich vertreten ist. Von großer koloristischer Feinheit sind zwei Landschaften von Jettel. Auffallend schwach dagegen ist Makart repräsentirt; seine „Brautwerbung Richards III." ist wohl eine Jugendsünde. Sie ist ehrlich gesagt schlecht, sehr schlecht, aber ich glaube, wir sollten Makart deßhalb doch vorläufig noch leben lassen. Sehr Schönes ist von den Brüdern Achenbach, von Lessing, Schmitson, Waldmüller, sodann von Troyon, Daubigny und Jacque vorhanden, namentlich die beiden Letzteren brilliren durch einige überaus farbenprächtige Bilder. Aus der Abtheilung der alten Meister hebe ich die beiden Ruysdael's (Sammlungen Pereire und Arthaber) und den van de Velde (Pereire) hervor. Auch Tizian, Correggio u. A. figuriren unter den Namen.

R. B. **Photographische Studien von B. Johannes.** Nach dem Vorgange von G. M. Eckert in Heidelberg haben auch mehrere andere Photographen sich in landschaftlichen „Studien" nach der Natur versucht und sehr Beachtenswerthes geleistet. Das Beste aber, was bisher in dieser Art gefertigt worden sein dürfte, sind die großen (0,27 × 0,38 M.) Blätter von B. Johannes in Partenkirchen, welcher landschaftliche Ansichten aus Partenkirchen selbst und dem nahen Hochgebirge aufgenommen hat. Johannes hat ein künstlerisch gebildetes Auge, weiß nicht nur die malerisch interessantesten Partieen, sondern auch die besten Standpunkte und die günstigste Beleuchtung für Aufnahme derselben zu finden. Dabei besitzt er ein großes Geschick, mittels dessen er alle Schwierigkeiten der Technik zu überwinden weiß. Seine Blätter sind daher meist Kunstwerke, vollendet in Komposition und Ausführung, welche Kunstfreunde wie ausübende Künstler gleich sehr erfreuen, den Letzteren Anregung und vielfache Erleichterung bei ihrer Arbeit gewähren. — Neben den landschaftlichen Studien hat er auch sehr schöne Porträts, charaktervolle Gestalten aus dem Volke, welches das Hochgebirge bewohnt, gefertigt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Stiche.

Schnorr von Carolsfeld. Kaiser Rudolph's Schlacht wider Ottokar von Böhmen. Gest. v. Rob. Petzach. gr. qu. Fol. (44½ u. 59½ C.) Dresden, Arnold'sSort.

Farbendrucke.

Burmeister, P. Im Weingelände. (Pendant z. Vorigem.) Berlin, Gerold.

de Cauwer, L. Hundefamilie. qu. Fol. (31½ u. 42 C.) Berlin, Storch & Kramer.

Teschendorff, E. Faust und Gretchen. Roy.-Fol. (87 u. 63 C.) Berlin, Gerold.

Photographien.

Deiker, C. F. Album für Jäger und Jagdliebhaber. 2 Serien à 12 Bl. Cabinetform. Cassel, Fischer.

Eckert, G. M. Studien aus dem badischen Schwarzwald. (21½ u. 26½ C.) kl. Fol. Heidelberg, Bassermann.

Kaulbach, Fr. Adam und Eva. Diverse Formate. München, Bruckmann.

Liezen-Mayer, A. Auf dem Friedhof. Diverse Formate. Berlin, Duncker.

Müller, Andr. Die klugen und thörichten Jungfrauen. Fol. München, Ferd. Finsterlin.

— — Weihnachten. Fol. Ebend.

v. Piloty, C. Die letzten Augenblicke Julius Caesar's. Diverse Formate. Berlin, Duncker.

Inserate.

Grossartige Gemälde-Versteigerung.

Der ergebenst Gefertigte bringt hiermit zur Kenntniss der P. T. Kunstfreunde und Galeriebesitzer, dass er am **20.** und **21. December d. J. im Künstlerhause in Wien** eine überaus reichhaltige Sammlung Gemälde der berühmtesten und seltensten modernen und alten Meister versteigern wird. Unter anderen befinden sich darunter zwei Hauptwerke von **Louis Gallait**: „Der Krieg und der Friede", **Andreas Achenbach**: „Der Wildbach", **Meissonier**: „Der junge Edelmann", **Louis Knaus**: „Mutterliebe", **Alfred Stevens**: „Das Atelier", **Willems**: „Gebet der Mutter", **Calame** und **Verboeckhoven**: „Viehtrieb im Walde", **Paul Delaroche**: „Caritas", **Robert Fleury**: „Plünderung Roms", **Brendel**: „Grosse Schafheerde"; dann Figurenbilder von **Anker, Benouville, J. Bréton, Chaplin, Chenu, Comte, Couture, Decamps, Degroux, Eug. Feyen, Fromentin, Guillemin, Hamman, ten Kate, Leubach, E. Levy, Mader, Mouchot, Portaels, Vibert, Waldmüller**, und Landschaften von **Clays, Diaz, Dupré, Théodor Rousseau etc.**

Von alten Meistern: **Rubens, Murillo, Raphael, Rembrandt, Frans Hals, Jacob Ruysdael, Van Goyen, Adrian** und **Isaak Ostade, Cuyp, Hobbema, Teniers, Terburg, Gerard Dow, v. d. Neer, Everdingen, Gonzales Coques, Pater, Tiepolo** und vielen andere, deren Echtheit verbürgt wird, und die übrigens meist aus den berühmtesten Sammlungen herstammen.

Illustrirte Kataloge werden Anfang December im Künstlerhause zu haben sein.

[36] **Karl Sedelmeyer.**

Bei **F. C. W. Vogel** in **Leipzig** erschien soeben und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen: [37]

Winckelmann.

Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen.

Von

Carl Justi,

Professor in Bonn.

Zweiter (Schluß-) **Band.**

2. Abtheilung.

Mit Cardinal Albani's Portrait.

gr. 8. geh. 3 Thlr.

Das complete Werk kostet 9 Thlr.

Ich offerire und sehe gef. Geboten entgegen **1 Christ. v. Sichem der Aeltere, „Le père sévère"**, Copie nach Aldegrever. Nagler sagt in seinem Monogrammenlexicon Bd. II. fol. 309 Nr. 802: „es existire hiervon nur 1 Exemplar, welches der Erzherzog Carl in Wien besitze."

Arnsberg. **F. W. Brisken,**

[38] Buchhändler.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. December

Nr. 8.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Vom Christmarkt I. — Ein Madonnenbild von F. v. Overbeck. — Oesterreichisches Museum. — Kölnisches Museum, Antikensammlung. — Düsseldorfer Ausstellungen. — Nürnberg, Paul Ritter. — Zeitschriften. — Berichte vom Kunstmarkt: Auktion Montmorillon, Posonniche Sammlung; Wiener Kunstauktion; Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate. — Beilage von Geb. Micheli in Berlin.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

I.

uch dieses Jahr haben wir unsere Musterung der mit Illustrationen bedachten historischen Literatur mit der Kriegsliteratur zu beginnen. Die großen welthistorischen Ereignisse des Jahres 1870 und der ersten Monate von 1871 werfen zwar nicht mehr „ihre Schatten voraus", lassen aber noch immer ihre Spiegelbilder in mannigfaltigster Weise zurück; noch immer begeistern sie den Historiker wie den Künstler, den Rhetor wie den Dichter und liefern ihm einen, man sollte meinen unerschöpflichen Stoff für schriftliche wie für bildliche Darstellung. Denn trotz ihres der künstlerischen Gestaltung in Schrift und noch mehr in Bild so sehr widerstrebenden Stoffes bieten sie doch, wenn auch nicht dem künstlerischen Handwerk, so doch dem künstlerischen Geist einen unbezahlbaren Vortheil, den, daß sie selbst von einem bestimmten Geiste durchweht sind, welchen der Künstler nur zu fassen und selbständig wiederzugeben braucht, um selbst einen, sonst nicht zu unmittelbarer Wiedergabe sich darbietenden Stoff geistig zu durchdringen und darstellungsfähig zu machen; vorausgesetzt nämlich, daß der Künstler nicht ein Schablonenmaler, sondern ein ächter Künstler sei, der es versteht, nicht bloß die äußere Form, sondern auch den Geist einer Zeit aufzufassen und diesen mit dem Griffel jener Form einzuhauchen und sie dadurch zur Idealschönheit zu erheben, wie entfernt auch der Stoff an sich sonst von dieser sein mag. Daß die künstlerischen Erzeugnisse auf diesem Felde deßhalb ebenso verschiedenartig an Werth wie an Interesse ausfallen müssen wie die literarischen, liegt in der Natur der Sache, d. h. der darstellenden Menschen wie der dargestellten Sachen. Auch hier zeigt es sich, wie überall, daß Viele berufen und nur Wenige auserwählt sind, und daß mancher Stoff so spröde ist, daß auch der ausgezeichnetste Kunstgenius nichts Rechtes aus ihm zu machen vermöchte. Dessen ungeachtet müssen wir gestehen, daß unsere Erwartungen durchschnittlich übertroffen worden sind; denn wenn auch unter den Kunsterzeugnissen, mit welchen die Thaten von 1870 auch in diesem Jahre illustrirt worden sind, manches Verfehlte und Unbedeutende mit unterläuft und das Mittelmäßige im Ganzen überwiegt, so hat es uns gefreut, doch auch auf vieles Gelungene, ja sogar manches Ausgezeichnete gestoßen zu sein, insbesondere aber die Bemerkung gemacht zu haben, daß die Güte der Erzeugnisse in demselben Verhältnisse gestiegen ist, wie die Massenproduktion — unter der wir vergangenes Jahr wirklich unterzugehen in Gefahr waren — abgenommen hat.

Vor Allem zeigt sich dies in der Reihe von illustrirten Werken, mit denen auch dieses Jahr die Grote'sche Verlagsbuchhandlung in der Kunstarena erschienen ist. voran in einer der glänzendsten Erscheinungen des diesjährigen Büchermarktes, betitelt: „Aus großer Zeit. Erinnerungen an 1870 und 1871. In Wort und Bild von Alexander

Digitized by Google

Berlin. Im Juli 1919 übernahm Hausmann auch die Redaktion der Zeitschrift „Der Gegner", die bis 1924 erschien. Seine Arbeiten wurden in Ausstellungen der Berliner Dada-Gruppe gezeigt, so auf der Ersten Internationalen Dada-Messe, die vom 5. Juni bis 25. Juli 1920 in der Galerie Dr. Otto stattfand. Hausmann war auch an der Ausstellung der Dadaisten in der Galerie Burchard im September 1920 beteiligt. Im Jahre 1921 gab er zusammen mit Raoul Hausmann und Johannes Baader die Zeitschrift „Der Dada" heraus, die nur in einer Nummer erschien. Hausmann lebte bis 1933 in Berlin, dann in Ibiza, Prag und Limoges. Er starb 1971 in Limoges.

Abb. 1 Raoul Hausmann, Der Kritiker, 1919/20. Photomontage, 28,5 × 22,5 cm. Berlin, Akademie der Künste, Sammlung Marcks

Raoul Hausmann, geboren 1886 in Wien, kam 1900 mit seinen Eltern nach Berlin. Er studierte Malerei in Wien und Prag. Seit 1915 lebte er in Berlin. Zusammen mit Richard Huelsenbeck und Hugo Ball gründete er 1916 den Berliner Dada-Klub. Hausmann war Mitbegründer der Zeitschrift „Der Dada", die nur in einer Nummer erschien. Er lebte bis 1933 in Berlin, dann in Ibiza, Prag und Limoges. Er starb 1971 in Limoges.

Abb. 1 Raoul Hausmann, Der Kritiker, 1919/20. Photomontage, 28,5 × 22,5 cm. Berlin, Akademie der Künste, Sammlung Marcks

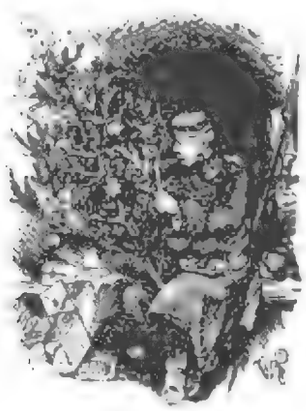
Das ſchon in der vorjährigen Chriſtmarkts-Muſterung mit verdientem Lobe erwähnte, ebenfalls in der Grote'ſchen Verlagsbuchhandlung erſchienene Werk Dr. G. Fechner's: „Der deutſch-franzöſiſche Krieg von 1870/71. Mit Illuſtrationen von W. Camphauſen, W. Diez, A. v. Werner, H. Lüders, Chr. Sell, F. W. Heine, Ad. Schmitz ꝛc." liegt in dritter, vermehrter und verbeſſerter Auflage vor, hat alſo ſeit ſeinem Erſcheinen in Jahresfriſt zwei neue Auflagen erlebt, ein ſchlagendes Zeugniß vor allem von der Zeitgemäßheit des Werkes, dann aber auch gewiß von deſſen Tüchtigkeit nach jeder Beziehung hin, in ſchriftſtelleriſcher wie in künſtleriſcher. Der Illuſtrationsſchmuck hat einige willkommene Bereicherungen erfahren. Einen der neu hinzugekommenen Holzſchnitte theilen wir hier mit, er ſtellt den greiſen Herrſcher dar, der ſich am Grabe der zur Zeit der größten Schmach Preußens vor Herzweh geſtorbenen königlichen Mutter an deren ſechzigjährigem Todestage (19. Juli 1870) ſammelt, bevor er auszieht, das große Werk der Sühne zu vollbringen, das ihm das Schickſal in die Hand gelegt.

Aus Hillt's „Der franzöſiſche Krieg von 1870."

Vorſtehenden beiden Werken ſchließt ſich aufs würdigſte eine in dem an ächten Kunſtwerken ſo reichen Verlage von A. Dürr erſchienene Prachtausgabe der „Amtlichen Kriegsberichte der Jahre 1870 und 1871" an, welche in glänzender typographiſcher Ausſtattung in ſchönſtem Frakturdruck den authentiſchen, nach den urſprünglichen Aufzeichnungen des großen Hauptquartiers verglichenen Wortlaut der Kriegsberichte in genaueſter Faſſung wiedergiebt als ein ſchriftliches Denkmal für kommende Zeiten. Zum Schmuck des Ganzen haben die bedeutendſten Künſtler Süd- und Norddeutſchlands beigetragen. H. Wislicenus in Düſſeldorf zeichnete als Titelblatt, mit dem ſtraßburger Münſter im Hintergrunde, „die Siegerin Germania nach vollbrachter That"; und von Moriz v. Schwind und Julius Naue in München rühren die beiden ſinnbildlichen Darſtellungen am Eingang und Schluß her, von denen die erſtere die Germania darſtellt, welche ihren Schild am wiederausſchlagenden, ehemals dürren Baume aufhängt, die andere die Germania als Friedensbringerin, mit dem ums Schwert geſchlungenen Lorbeer. Die höchſt mannigfaltigen, gleich geſchmackvollen, wie dem Texte angemeſſenen Zierrahmen, welche die einzelnen Seiten umſchließen, ſind von Alwin Gottſchaldt in Chemnitz gezeichnet.

Wir reihen hier unſerm Bericht das Werk ein: „Der deutſche Krieg gegen Frankreich im Jahre 1870. Auf Grund amtlicher und anderer zuverläſſiger Quellen bearbeitet von Dr. Friedrich Dörr. Drei Bände mit Porträts, Spezialplänen, Anſichten ꝛc." das zu Berlin in Duncker's Buchverlag erſchienen iſt. Das Werk hat ſeinen artiſtiſchen Schwerpunkt jedenfalls in den beigegebenen Porträts, die wir, ſo weit uns die Originale bekannt ſind, als ſehr treu erklären müſſen. Wir erhalten mit ihnen die wohlgelungenen Bildniſſe des Kaiſers Wilhelm und der Bundesfürſten, des Prinzen Friedrich Karl von Preußen, Auguſt von Württemberg und Leopold von Hohenzollern, des Fürſten Bismark, des Feldmarſchalls Moltke und der anderen hervorragenden Generäle, alſo gewiſſermaßen eine völlige Porträtgalerie aller Heerführer auf deutſcher Seite, zu denen auch noch als einzige franzöſiſche Notabilität zu kommen der Herzog von Gramont die unverdiente Auszeichnung genießt. Unter den beigegebenen Anſichten möchten wir das Gebäude in Verſailles hervorheben, welches dem Kronprinzen von Preußen als Reſidenz diente. Schließlich möchten wir uns in Betreff des Textes des eben beſprochenen Werkes die Bemerkung erlauben, daß es ihm nicht zum Nachtheile gereichen würde, wenn er etwas weniger an die zu Anfang des vorigen Jahrhunderts beliebte und noch jetzt merkwürdigerweiſe beſonders bei dem preußiſchen Heere im Schwung befindliche widerliche deutſch-franzöſiſche Sprachmengerei erinnerte.

Wir schließen unsern Bericht über die illustrirte Kriegsliteratur mit dem im Verlag von Velhagen & Klasing erschienenen Werke: „Der französische Krieg von 1870 und 1871. Nach den besten Quellen persönlicher Mittheilungen und eigenen Erlebnissen geschildert von Georg Hiltl. Illustrirt von Woldemar Friedrich." (Vier Abtheilungen mit zahlreichen Illustrationen.) Wer kennt nicht den thätigen Mitarbeiter des „Daheim" und die ihm gewordene Naturgabe anziehender, anschaulicher Schilderung. Sie hat in der Geschichte der Kämpfe von 1870 und 1871 eine Aufgabe gefunden, ganz wie für sie gemacht, und zugleich in den Illustrationen von Friedrich eine Ergänzung für das Auge, ja häufig mehr noch als das, das heißt einen Dolmetscher für Herz und Gesinnung, einen psychologischen und technisch-historischen Erläuterer, wie der Geschichtschreiber ihn sich nur wünschen kann, um seinen nur mit dem Material des begrifflichen Wortes, des mehr oder weniger abstrakten Gedankens ausgeführten Schilderungen auch die Form natürlicher Gestaltung zu geben und sichtbares Leben einzuhauchen. Es möchte für jeden Illustrator schwer sein, mit Friedrich in Reichthum und Mannigfaltigkeit der Motive, natürlichem Leben der Gestalten, geschickter Composition, charakteristischer Durchdringung und sinniger Auffassung der Stoffe, eleganter Leichtigkeit in der Ausführung, sei es in den größern Bildern, welche die eigentlichen historischen Ereignisse schildern, sei es in den kleinern, welche einzelne Vorgänge aus dem Volksleben und dgl. mehr eigenartig darstellen, zu wetteifern. Dasselbe gilt von den unzähligen Porträts, den häufig überraschend, immer aber passend verzierten Anfangsbuchstaben und den geistreichen und bezeichnenden Schlußvignetten; alle sind immer lebensvoll und doch elegant, neu und sinnig. Der große Vorzug einer durchaus einheitlichen, nur in der ersten Abtheilung eine abweichende Hand zeigenden Illustrationsweise fällt beim Durchblättern des leider auf allzugrauem Papier gedruckten Werkes wohlthuend in's Auge. Die Deutlichkeit der Situation bei den kriegerischen Episoden hat zwar nicht überall mit den für den Künstler maßgebenden Rücksichten vereinigt werden können und auch die Figuren mitunter zu einer gar zu liliputanischen Kleinheit verurtheilt, doch das sind Uebelstände, die nicht zu vermeiden waren, wenn, wie hier mit vollem Recht, auf Wahrheit und Anschaulichkeit der Accent gelegt werden sollte. Der Anfangsbuchstabe unseres Berichts, die Schlußvignette und die Vertheidigung von Schloß Mömpelgard, die unserm Text eingedruckt ist, sind der auch in typographischer Hinsicht (Druck von Hundertstund & Pries) vortrefflichen Publikation entnommen. O.



Ein Madonnenbild von F. v. Overbeck.

Wer längere Zeit in Rom war, wird sich erinnern, wie jeden Sonntag um die Mittagsstunde sich ein kleiner, aber ausgewählter Kreis von Künstlern und Kunstfreunden in der anmuthigen Villa versammelte, in welcher der greise Overbeck seine Wohnung und sein Atelier aufgeschlagen hatte. Hier wandelte der freundliche Wirth mit anspruchsloser Grazie zwischen seinen Gästen, die seine Kompositionen betrachteten und bewunderten; Jedem wußte er, auch wenn er ihn das erste Mal sah, etwas Gediegenes mit edler Ruhe zu sagen, kurz, eine Pilgerfahrt nach dem Monte Esquilino war ein wahrer Gottesdienst für jeden echten Freund der Kunst. Im Jahre 1852 sah man im Atelier des Künstlers ein Staffeleibild vollendet, das sich allgemeiner Anerkennung erfreute; es stellte die Madonna mit dem Kinde in einer Landschaft dar und erinnerte in seiner künstlerischen Vollendung an die schönsten Zeiten des Cinquecento. Bald nach seiner Vollendung wurde das Gemälde dem Künstler von einer englischen Familie abgekauft und wanderte nach Boston; es schien, daß es für immer dem großen kunstliebenden Publikum ferne gerückt bleiben sollte.

Zum Glück ist es anders geworden. Als der Besitzer des kostbaren Bildes starb, sandte es die Familie zum Verkauf an den Kunsthändler Arnold nach Dresden, der es dort und in Leipzig zur Ausstellung brachte. Das Bild hat nun wieder seinen Besitzer gefunden, und zwar einen, dem man es am meisten gönnen muß, nämlich seine Vaterstadt Lübeck, die, wie so manche deutsche Sammlung, noch kein Werk des großen vaterländischen Künstlers besaß. Lebte doch Overbeck über ein halbes Jahrhundert (seit 1810) in Rom und war ja doch die ganze Zeitströmung derart gewesen, daß man den Künstler ignoriren zu müssen glaubte; wie sollte man Werke seiner Hand zu besitzen trachten! Das erwähnte Bild, um welches die Stadt Lübeck im edlen Sinne des Wortes zu beneiden ist, möge in seiner neuen Heimat den Ruhm seines dem Vaterlande so früh entrissenen Schöpfers verkünden.

Noch ein Blick auf das Bild selbst sei uns gestattet. Es ist ein Rundbild. Maria hält in ihrem Schooße das sanft schlummernde Kind; die Mutter betrachtet es mit einer Miene, in welcher Liebe und Andacht gepaart erscheinen; der Oberkörper neigt sich gleichsam schützend über den Kleinen, auf dessen Hand sie ihre Linke sanft gelegt. Die ganze Situation scheint ein fortgesetztes Gebet zu sein; aufgeschlagen liegt das Andachtsbuch neben der Madonna. Im Grunde breitet sich ein von Bergen umsäumter See aus, an dessen Ufer sich ein alter verwitterter Thurm erhebt. Rechts, mehr gegen den Vordergrund hin, hindert die Ruine eines antiken Tempels den Blick in die Ferne. Wer sich eine lebendigere Vorstellung von dem Bilde machen will, dem dürfte, da dasselbe noch nicht gestochen wurde, eine nach dem Original verfertigte vortreffliche Photographie von J. Nöhring (im Verlag von F. W. Raibel in Lübeck erschienen) gute Dienste leisten.

J. C. Wessely.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Oesterreichisches Museum.** Das Wiener kunstgewerbliche Museum hat unter anderen Acquisitionen, durch welche in letzterer Zeit seine fortwährend wachsenden Sammlungen bereichert wurden, auch ein in seiner Art einzig zu

nennendes Stück erworben, eine viereckige Kassette mit Applikationsstickerei im Stil der reichsten Renaissance und mit den Monogrammen Heinrich's II. von Frankreich und der Diana von Poitiers. Dieses Meisterwerk der Kunststickerei zeigt auf grünsammetnem Grunde Ornamente und Halbfiguren von reizender Komposition, welche trotz der schwierigen Technik die vollständigste Freiheit des Linienzuges aufweisen. Zugleich ist dieses Werk ein Beispiel dafür, welchen hohen Grad künstlerischer Gesammtwirkung trotz der größten Einfachheit in der Hauptform eine dem gegebenen Raume und dem Materiale angemessene Verzierungsart zu erreichen vermag. Die Monogramme deuten allerdings auf französischen Ursprung der Arbeit. Allein andererseits trägt die Weise der Ornamentation entschieden den Charakter der deutschen Kunst aus jener Gruppe der Kleinmeister des 16. Jahrhunderts, welche auch für den damaligen französischen Hof viel beschäftigt waren, und deren Mitwirkung an den sogenannten Henri II.-Fayencen nicht unwahrscheinlich ist. Ebenso fein wie Zeichnung und Ausführung ist die noch beinahe im vollen Effekt erhaltene farbige Wirkung der Kassette, in welcher ein zarter Goldschimmer die ziemlich energischen Farbenkontraste des grünen Grundes und der rothen und gelben Ornamentation in unübertrefflicher Weise zusammenstimmt.

Die Antikensammlung des Kölnischen Museums ist in den jüngsten Tagen durch den Torso einer Skulptur bereichert worden, welche unter den am Rhein ausgegrabenen römischen Bildhauerarbeiten einen hervorragenden Platz einnimmt. Wenn die Arbeit sich auch nicht durch künstlerische Vollendung, meisterhafte Durchführung, Feinheit des Stils und ideale Auffassung auszeichnet, so bekundet doch die Behandlung der Gewandung und des Faltenwurfs die Hand eines Meisters, bei dem die Traditionen und Erinnerungen der guten klassischen römischen Kunst noch lebendig waren, und dessen Meißel von guten Vorbildern geleitet wurde. Die Figur, die etwa einen Meter hoch war, besteht aus feinem Jurakalk. Der Kopf und der rechte Arm fehlen. Mit dem linken Fuße tritt die weibliche Gestalt auf einen Ochsenkopf; in der linken Hand trägt sie eine Schale mit Früchten. Die Schlange, welche sich um den linken Arm windet, scheint mit ihrem Kopfe bis zu der Schale, welche die Figur wahrscheinlich in der rechten Hand trug, gereicht zu haben. Die Skulptur ist an der Altenburg, wo man im verflossenen Sommer die Substruktionen des südlich vor der colonia Agrippinensis gelegenen castrum aufgedeckt hat, ausgegraben worden. Sie scheint als Dekoration des Außenbaues in einer Nische gestanden zu haben. Ein Pendant dazu bildete eine männliche Figur von demselben Material und denselben Verhältnissen. Von dieser männlichen Skulptur sind nur die Füße erhalten. Beide Skulpturreste sind dem städtischen Museum von den Eigenthümern der Actien-Bierbrauerei zum Geschenk gemacht worden. (Köln. Zeitg.)

B. **Düsseldorf.** Unsere Ausstellungen bringen fortwährend viele Neuigkeiten. Bei Bismeyer und Kraus fesselte im hohen Grade eine Rheinlandschaft von C. F. Lessing in Karlsruhe das Interesse durch poetische Auffassung und wirkungsvolle Wiedergabe einer Gewitterstimmung, die der malerischen Behandlung dankbare Effekte bot. Eine Ansicht von Tours von L. Kolitz verdient ebenfalls Anerkennung, die aber besonders einem Erstlingswerk von Max Volkart gespendet werden muß, das uns mit ergreifender Wahrheit eine Verbandstube während der Schlacht vorführt. Einige Nonnen sind beschäftigt, einem alten preußischen Soldaten, der seinen Schmerz zu verbeißen sucht, die Kopfwunde zu verbinden, während sich ein Turko schon selbst zu helfen sucht, so gut es gehen will, und ein Arzt einem bald entkleideten französischen Cavalleristen beisteht, dem der Arm zerschossen ist. Ein ermattet ruhender Bayer, welcher sich an den Preußen lehnt, und einige andere Verwundete nebst Krankenträgern und Chirurgen vervollständigen die Gruppen. Das Kolorit ist tief und gesättigt und das Ganze macht einen sehr vortheilhaften Eindruck, so trübe der Gegenstand auch ist. Der junge Künstler ist ein Schüler E. von Gebhardt's und Sohn des alten Düsseldorfer Historien- und Porträtmalers Wilhelm Volkart. Ein treffliches Genrebild von Julius Geertz zeigte aufs Neue die überraschenden Fortschritte dieses strebsamen Talents. Auch eine kleine Herbstlandschaft von G. Oeder muß lobend hervorgehoben werden, der sich ein größeres Bild von Nordgreen „Küste im Mondschein" anreihen mag. Unter den Bildnissen zeichnete sich besonders ein Kind mit Hund von Frl. Helene Richter durch Auffassung und Farbe ehrenvoll aus, doch hatten auch E. Bosch und Ernst Roebert (ein Schüler Bendemann's) hierin Tüchtiges geleistet. Der produktive B. Lerche erfreute durch ein hübsches Architekturbild mit reicher Staffage, das Mittagsmahl in einem Kloster darstellend, und unter den Zeichnungen befand sich ein schöner Plan zu einem neuen Theater für unsere Stadt von Ernst Giese in Dresden, dessen Ausführung dringend zu wünschen wäre. Zwei Aquarelle von Professor C. E. Conrad, dem Maler des berühmten Bildes „Ansicht des Kölner Doms in seiner Vollendung" fesselten die Aufmerksamkeit durch die bewunderungswerthe Durchführung. Das eine stellt den Papst Pius IX. in seinem Privatkabinet im Vatikan und das andere die Kunsthalle des Schlosses Sigmaringen mit photographischer Genauigkeit in schöner Zeichnung und Farbe dar. Letzteres ist im Auftrag des Fürsten von Hohenzollern gemalt. Ein großer Karton von Theodor Mintrop, die Bergpredigt, der leider nicht zur Ausführung in Oel oder Fresco gelangte, ist neuerdings ausgestellt und frischte das Andenken des heimgegangenen hochbegabten Meisters in würdigster Weise auf. — Auf der Ausstellung von Ed. Schulte befinden sich einige spanische Genrebilder von A. Kindler, die uns in jeder Beziehung ungleich weniger zusagen, als dessen frühere, oft so reizende Darstellungen aus dem Schwarzwalde. Ein längerer Aufenthalt in Spanien scheint keinen günstigen Einfluß auf Kindler's Begabung geübt zu haben, was wir aufrichtig bedauern. Vorzüglich dagegen war wieder ein feingestimmter Mondaufgang an der See von Andreas Achenbach. Ein großes Bild von L. Kolitz „Episode aus der Schlacht von Mars-la-Tour" machte einen höchst wirkungsvollen Eindruck, wenngleich die Behandlung doch so dekorativ erschien, daß man erst aus einiger Entfernung des Eindruckes theilhaftig werden konnte. Außerordentlich wahr in der Stimmung zeigte das große Thierstück von R. Burnier den Auszug der Heerde an einem nebelichten Herbstmorgen, und die kleine Marine von Albert Arnz, sowie die Landschaften von Pohle, Fr. W. Schreiner u. A. hatten ebenfalls manche Vorzüge.

Vermischte Nachrichten.

Bg. **Nürnberg.** Der besonders durch seine hochvollendeten Kupferstiche nach architektonischen Zeichnungen bekannte Architekturmaler Paul Ritter hat kürzlich wieder eines seiner vielbewunderten Architektur-Gemälde vollendet. Es ist eine für den Verlagsbuchhändler Korn in Breslau bestimmte große innere Ansicht des Chores der Nürnberger Lorenz-Kirche mit dem berühmten Sakramentshäuschen des Adam Krafft als Mittelpunkt. Die reiche Architektur der Kirche selbst und das Sakramentshäuschen, die Altäre mit ihren Bildern, Statuen, Ornamenten, Leuchtern ꝛc., die glitzernden Glasgemälde und die Butzenscheiben in den großen Fenstern, die Fahnen, Todtenschilder ꝛc., Alles ist mit großer Meisterschaft in Form und Farbe der Natur getreu in solidester Weise dargestellt und bis in alle Einzelheiten mit einer wohl kaum noch zu übertreffenden Sorgfalt, Liebe und Gewandtheit — man erkennt eben den vielgeübten, sicheren, die Formen genau kennenden Kupferstecher — durchgeführt. Dabei ist das Ganze, trotz dieser gewissenhaftesten Durchbildung aller Details, doch von einer dem Originale entsprechenden und auch künstlerisch arrangirten malerischen Gesammtwirkung und giebt den Charakter der hohen großräumigen Kirche getreu wieder. Auch die Staffage — König Adolf von Schweden besichtigt Krafft's Meisterwerk — an sich mit gleicher Sorgfalt und Vollendung durchgeführt und voll Leben und Charakter, erscheint nur als Theil des Ganzen. Das Bild ist ein Meisterwerk ersten Ranges und wohl geeignet, Nürnbergs Kunst, alte und neue, auswärts in würdigster Weise zu vertreten.

Zeitschriften.

Art-Journal. November.

Early Irish art; von J. Piggot. — Flaxman as a designer (Schluss); von N. J. Tenniswood. (Mit Abbild.) — The Collection of David Price. — Manchester royal institution. — Obituary: Rob. Charles Bell. — The Norwich museum. (Mit Abbild.) — Schools of art. — Beigegeben drei Stahlstiche 1. von H. Bourne nach R. Rothwell, 2. von J. C. Armitage nach W. Q. Orchardson; nach einer Gruppe von Pontana. — Schluss des illustr. Katalogs der internationalen Ausstellung in London.

Photograph. Mittheilungen. Nr 104.

Photograph. Aufnahmen auf der Wartburg. — Ausstellungsbericht aus London und Moskau

Berichte vom Kunstmarkt.

München. Die Auktion der Dr. Posonyischen Sammlung der Kleinmeister und Goldschmiede des 16. Jahrhunderts, versteigert durch die Montmorillon'sche Kunsthandlung, zog ein ziemlich zahlreiches und kauflustiges Publikum von nah und fern an. Die aus 1312 Nummern bestehende Sammlung gab einen Gesammterlös von 42,894 fl. 30 kr. (incl. des Aufschlages von 5 %). Da von der genannten Kunsthandlung eine vollständige Preisliste ausgegeben wurde, so begnügen wir uns hier jene Nummern zu verzeichnen, welche den Preis von 100 fl. erreichten. Es sind dies folgende:

Nr.	Gegenstand.	Preis fl.
10	H. Aldegrever, Geschichte Ammon's	101
60	— — Hochzeittänzer	170,30
72	— — J. von Leyden	276
73	— — B. Knipperdolling	268
74	— — M. Luther	201
106	— — Kindertanz	110,30
115	— — Zeichnung eines Dolches	110
120	— — Eine desgleichen	104
243	Altdorfer, Madonna	121
244	— — Dame mit Wappenschild	103
281	Bart. Beham, Madonna (B. 5)	100
282	— — Desgl. (B. 6)	103
287	— — Cleopatra	116
290	— — Männerkampf (B. 16)	281
291	— — Desgl. (B. 17)	351
292	— — Desgl. (B. 18)	331
296	— — Apollo (Probedruck)	342
321	— — Carl V.	200
322	— — Desgl. 1. Zustand	201
323	— — Ferdinand I.	120
476	H. S. Beham, Die Tugenden	101
502	— — Die Nacht	330
503	— — Die Hochzeittänzer	100,30
513	— — Desgl. (die kleinen)	110
516	— — Desgl. (2. Folge)	130
533	— — Der Dudelsackpfeifer	135,30
543	— — Der Fähndrich	121
656	J. Bück, Der Weltheiland	121
734	Brosamer, Hieronymus	106
951	J. Mabuse, Madonna	106
970	Meister von 1551, Ein Leuchter	100
971	— — Ein Becher	110
972	— — Ein desgl.	120
974	— — Ein Pokal	106
976	— — Ein desgl.	121
977	— — Ein Doppelpokal	127
978	— — Eine Doppelschale	100
979	— — Eine desgl.	130
980	— — Eine Schale	123
981	— — Ein Pokal	101
984	— — Ein Becher	122
987	— — Eine Schale	120
989	— — Eine desgl.	139
1114	G. Pencz, 20 Blatt aus dem Leben Christi	100,30
1142	— — Einnahme Carthago's	121
1215	B. Solis, Vollst. Tarokkarten	751
1283	— — 21 Bl. Pokale ꝛc.	1900
1288	D. van Star, Petrus	100
1291	— — Lucas, Maria malend	131

Wiener Kunstauktion. Der Kunsthändler K. Sedelmeyer aus Paris bringt am 20. und 21. December d. J. im Wiener Künstlerhause eine Sammlung von modernen und ungefähr 80 alten Gemälden zur Versteigerung, welche an geschmackvoller Wahl, namentlich im Gebiete der altholländischen Kabinetsmalerei, das Schönste bieten wird, was in Wien bis jetzt zum öffentlichen Aufschlag gekommen ist. Näheres enthält der soeben erscheinende illustrirte Katalog, auf den wir ausführlich zurückkommen werden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kataloge.

J. A. Stargardt in Berlin. Antiquar. Bücherverzeichniss: Kunstgeschichte und Kupferwerke. 659 Nummern.

Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Antiquar. Bücherverzeichniss: Schöne Künste, Kupferwerke, Curiosa etc. 1142 Nummern.

J. M. Heberle in Cöln. Auction den 16. December: Kupferstiche und Radirungen aus dem Nachlasse von Jos. Stouse u. A. 1831 Nummern.

Photographien.

Photographien nach Originalen moderner Meister. No. 148. Die Schaafschur u. 49. Heuernte, v. P. Meyerheim. 51. Die Trinker, v. J. Munsch. 52. Heimkehr vom Markt von Meyer v. Br. 53. Friedrich d. Gr. von W. v. Camphausen. 54. Liebesdienst, von Steffeck. 55. Begräbniss auf d. Lande v. Vautier. 56. Bedrängte Kinderwärterin v. Wieschebrink. 57. Kehr wieder! u. 58. Mussestunden v. Meyer v. Bremen. 59. Kirchgang v. Saletin. 180. Interessante Lektüre, v. Ch. L. Müller. 221. Liebesanfang, v. Meyer v. Bremen. 222. Die Horchende, 23. Coquetterie u. 24. Armenierin, v. Ch. L. Müller. 25. Lombardische Schnitterin u. 26. Genueserin, v. L. Bianchi. 27. Die Näherin, v. A. Piot. 28. Ein Duett, v. Bakalowicz. 29. Die h. Elisabeth in den Strassen Eisenach's verlassen, v. J. De Vriendt. 30. Rast auf dem Felde, v. L. Hartmann. 31. Ländl. Familienleben u. 32. Lebe wohl, v. F. E. Meyerheim. 33. Ermüdet, v. Meyer v. Br. 34. Friedrich d. Gr., v. W. Camphausen. 35. L'amour profane u. 36. L'amour divine, v. Frz. Vinck. 37. Das zerbrochene Tambourin, v. P. De Coninck. 38. Ueberrascht u. 39. Du Ring an meinem Finger, v. B. Giuliano. 40. In tausend Aengsten, v. L. Knaus. 41. Vorleser in Chioggia, v. L. Passini. 42. Grossmutters Geburtstag, v. H. Salentin. 43. In den Weinbergen von Wörth u. 44. Vorposten am Mont Valerien, von Graf Harrach. 45. Häusl. Andacht u. 46. An der Wiege, v. Meyer v. Br. Verschiedene Formate. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Galerie moderner Meister. Nach den Original-Gemälden phot. Nr. 1437. Die Wochenvisite, v. F. Kraus. 1447. Dämmerstunde u. 48. Zwölf Uhr ist die Stunde, v. Jordan. 49. Edelfräulein u. 50. Im Winter, v. E. Teschendorff. 51. Am Spinnrad, v. A. Jebens. 52. Im Boudoir, v. F. Kraus. 53. Process-Entscheidung, v. B. Woltze. Verschiedene Formate. Berlin, Schauer.

Bilderwerke.

v. Olfers, Marie. Denksprüche. (12 Bl. in lith. Farbendr. mit Scenen a. d. Kinderleben, mit Sinnsprüchen in der Rundung) kl. 4. In Mappe. Berlin, Amsler & Ruthard.

Deutsches Künstler-Album. Mit Beiträgen lebender Künstler u. Dichter. Hrsg. v. Ad. Ebeling. VI. Bd. (23 lith. Bl. z. Th. in Farbendr. nach Niels-Möller, A. Baur, C. Lüben u. A. nebst 79 Texts. mit Holzschn.) Imp.-4. Düsseldorf, Breidenbach & Co.

Les Chefs d'oeuvre de l'Ermitage impérial de Saint Pétersbourg. Gravés à l'eau-forte par N. Massaloff. I. Serie. (20 Bl. nach Gemälden des L. da Vinci, Raphael, Tizian, Michel-Angelo, Murillo, Rubens, Van Dyck u. A. 8. u. 4.) In Mappe; gr. Fol. Leipzig, Drugulin.

v. Schwind, M. Die Historie von der Schönen Lau. Text von Ed. Mörike mit 7 Umrissen; in Kupfer rad. v. Jul. Naue. Imp.-4. Stuttgart, Göschen.

Frommel, K. Sechs Waldlandschaften. Originalradirungen mit erläut. Text v. J. E. Wessely. Chin. Pap. qu. Fol. In Mappe. Leipzig, Seemann.

Digitized by Google

Inserate.

Preis-Ausschreiben
für ein
in Bremen zu errichtendes Kriegerdenkmal.

Das Denkmal ist den in dem letzten Kriege gefallenen, ihren Wunden oder Krankheiten erlegenen Bremern gewidmet, deren Namen (etwa 62) und Heimathsort nebst der Zeit und dem Ort ihres Todes an dem Denkmal verzeichnet werden sollen.

Den Künstlern ist überlassen, ein Werk der Architektur oder der Plastik, oder der Architektur und Plastik zu wählen.

Für die Entwürfe ist als maßgebend zu betrachten, daß das Denkmal einschließlich aller zu dessen Errichtung erforderlichen Arbeiten und des Honorars für den Künstler mit einem Kostenaufwand von höchstens 60,000 Mark Reichswährung hergestellt werden kann: Entwürfe zu einem Denkmal von niedrigerem Kostenbetrage sind nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern erwünscht, der genannte Kostenbetrag bezeichnet lediglich die Grenze, bis zu welcher hinsichtlich des Kostenbetrages des Denkmals Entwürfe als konkurrenzfähig zu erachten sind.

Der Platz für das Denkmal ist zur Zeit noch nicht bestimmt, die Aufstellung des Denkmals in den Wallanlagen würde wünschenswerth sein.

Die Entwürfe und zwar die plastischen als Modellskizzen oder als Gipsabgüsse in einer mindestens 75 Centimeter betragenden Höhe, sind bis zum 15. März 1873 an die hiesige Regierungskanzlei einzusenden, unter Beifügung eines Mottos, eines mit demselben Motto bezeichneten versiegelten, den Namen des Künstlers enthaltenden Schreibens und eines Kostenanschlages.

Nach dem genannten Termin werden die eingesandten Entwürfe in Bremen während acht Tagen öffentlich ausgestellt.

Das Preisgericht besteht aus den Herren Professor **Dr. Drake** zu Berlin, Professor **Dr. Hettner** zu Dresden und Oberbaurath **Schröder** zu Bremen.

Dasselbe entscheidet, welchem der Entwürfe in Rücksicht auf künstlerischen Werth, Angemessenheit und Ausführbarkeit der ausgesetzte Preis von 1000 Mark, welchem der ausgesetzte zweite Preis von 750 Mark Reichswährung zuzuerkennen sei. Ueber die beiden prämiirten Entwürfe erhält die unterzeichnete Deputation das freie Verfügungsrecht.

Bremen, den 24. November 1872.

[39] **Die Deputation**
für die Errichtung eines Krieger-Denkmals.

Der heutigen Nummer liegt bei:

Neuestes Preis-Verzeichniss
der
ausgewählten Bildwerke
in
Elfenbeinmasse und Gyps
aus der Kunstgiesserei
von

Gebrüder Micheli in Berlin.
[40] (Unter den Linden 12.)

Die Erzeugnisse dieser Kunstverlagshandlung zeichnen sich durch saubere und künstlerische Ausführung aus und sind als Geschenke besonders zu empfehlen.

Bedeutende Preisermässigung.

J. H. Wolff, Beiträge zur Aesthetik der Baukunst oder die Grundsätze der plast. Form nachgewiesen an den Haupttheilen der griechischen Architektur. Mit 28 Kupfern. Roy.-8. cart. (Ldprs. 6 Thlr.) Zu 16 Sgr. zu beziehen von

[41] **Isaac St. Goar,** Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

Catalonien

in malerischer, architecton. und antiquar. Beziehung dargestellt auf **30 Blatt** in **Folio,** gestochen von **H. W. Eberhard.** Mit Text von Schäfer; in 4. carton. (Ladenpreis 5 Thlr.) Zum herabgesetzten Preise von **2 Thlr.** zu beziehen von

[42] **Isaac St. Goar,** Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

Alte Prachtausgabe

von **Vitruvius,** De architectura libri X. Mit Glossar und **Kupferatlas von 24 Tafeln.** Hrsg. von **A. v. Rode.** Berl. 1800. Ladenpreis 9 Thlr. offerirt zu 2 Thlr. 10 Sgr.

[43] Isaac St. Goar, Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

G. Freytag's
neuer Roman.

Soeben wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Ingo
und
Ingraban
von
Gustav Freytag.

N. u. d. Titel: **Die Ahnen.** Roman von G. Freytag.

Erster Band.

Ein Band in Oct. Preis 2 Thlr. 7½ Gr.
Gebunden 2 Thlr. 18 Gr.

„Dies Werk soll eine Reihe frei erfundener Geschichten enthalten, in welchen die Schicksale eines einzelnen Geschlechtes erzählt werden. Es beginnt mit Ahnen aus früher Zeit und wird, wenn dem Verfasser die Kraft und die Freude an der Arbeit dauern, allmählich bis zu dem letzten Enkel fortgeführt werden, einem frischen Gesellen, der noch jetzt unter der deutschen Sonne dahin wandelt, ohne viel um Thaten und Leiden seiner Vorfahren zu sorgen." [44]

Leipzig, Verlag von S. Hirzel.

Für Literatur-, Münz- und Kunst-Freunde.

So eben erschienen folgende, beachtungswerthe Kataloge:

1. **Historischer Lager-Katalog.** 8078 Werke mit beigesetzten Preisen, aus allen Gebieten der Geschichte, eingetheilt nach verschiedenen Ländern; enthält **geschätzte Quellenwerke, Seltenheiten, werthvolle neuere Werke** ꝛc. Preis 5 Sgr.
2. **Abtheilung T (Kunst und Industrie)** des **culturgeschichtl. Lager-Katalogs.** Inhalt: **Kaufmann, Handel, Verkehrsmittel, Erfindungen, Handwerk, Malerei, Architektur, Sculptur, Ornamentik** ꝛc. 2414 Nummern. Preis 2 Sgr. Für jeden Bücher-, Kupferstich- und Kunstliebhaber von Interesse.
3. **Kupferstich-Auction vom 16. December.** Viele **eingerahmte Prachtblätter, moderne größere Stiche zu schöner Zimmer-Decoration, ältere Kupferstiche, Radirungen, Zeichnungen, Aquarelle** ꝛc., aus dem Nachlasse des Herrn **Bürgermeister Stouse** in **Malmedy** ꝛc. 1831 Nummern.
4. **Münz-Auction vom 23. December. Münzen** und **Medaillen** der **Alten,** des **Mittelalters** und der **Neuzeit,** sowie einige **Antiquitäten,** aus dem Nachlasse des Herrn **Rentners Hartmann** in **Köln.** 630 Nummern. [45]

J. M. Heberle
(H. Lempertz' Söhne) in **Köln.**

Digitized by Google

Zu Festgeschenken für Kunstfreunde

empfehle ich, zu theilweise ermässigten Preisen, die von **Rud. Weigel** herausgegebenen und verlegten Pracht- und Hauptwerke:

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung, in treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen. 1854—61. 36 Blatt in 12 Heften à 4 Thlr. **Complet** (statt 48 Thlr.) **32 Thlr.**

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Original-Formschnitten, in treuen Copien. 1851—57. 60 Blatt mit 74 Holzschnitten, und 4 Blatt in Clairobscur. 16 Lieferungen à 3 Thlr. **Complet** (statt 48 Thlr.) **32 Thlr.**

Wechtlin's Holzschnitte in Clairobscur, in treuen Copien. 1863. 12 Blatt. (statt 15 Thlr.) **10 Thlr.**

Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste. 16 Jahrgänge. 1855—71. **Complet** (statt 48⅓ Thlr.) **32 Thlr.**

R. Weigel's Kunst-Katalog. 35 Abtheilungen in 5 Bdn. 1838—66. **Complet 13⅓ Thlr.**

Passavant, Le Peintre Graveur 1860—64. 6 Bde. à 3 Thlr. **Complet 18 Thlr.**

R. Weigel, Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. 1865. **6⅔ Thlr.**

Leipzig, Dezember 1872.

[46] **Herm. Vogel** (R. Weigel's Buchhandlung).

Novitäten.

In **Friedr. Bruckmann's** Verlag, München und Berlin, erschienen soeben:

Karl Rottmann's italienische Landschaften.

Ausgeführt in den Arkaden des Königl. Hofgartens zu München.
Photogr. nach den in der Grossherzoglichen Gallerie zu Darmstadt befindlichen Original-Cartons. Mit erläuterndem Texte von **Ad. Bayersdorfer.**
Klein Quer-Folio-Format. 30 Blatt in eleganter Mappe. Preis 30 Thlr.
Einzelne Blätter à 1 Thlr.

Die weltberühmten Rottmann'schen Fresken gelangen hier zum ersten Male in einer würdigen Reproduction und vollständig in die Oeffentlichkeit. Künstlern und Kunstfreunden wird damit eine gleich willkommene Gabe geboten sein.

Hans Holbein d. J. Madonna in Darmstadt.

Photographirt nach dem im Besitze Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Karl von Hessen befindlichen Original-Gemälde.
Vollständig in 6 Blättern (Hauptblatt und 5 Detail-Aufnahmen).
Mit erläuterndem Texte von **A. Bayersdorfer.**
Klein Folio-Format in Umschlag 7½ Thlr. Einzelne Blätter 1½ Thlr.

Diese getreuen Copien des berühmten Bildes werden besonders die Aufmerksamkeit aller derjenigen Personen auf sich ziehen, welche dem Dresden-Darmstädter Madonnastreite mit Interesse gefolgt sind; aber auch weitere Kreise werden die Vervielfältigung eines der bedeutendsten Werke deutscher Kunst willkommen heissen [47]

Grossartige Gemälde-Versteigerung.

Der ergebenst Gefertigte bringt hiermit zur Kenntniss der P. T. Kunstfreunde und Galeriebesitzer, dass er am **20.** und **21. December d. J. im Künstlerhause in Wien** eine überaus reichhaltige Sammlung Gemälde der berühmtesten und seltensten modernen und alten Meister versteigern wird. Unter anderen befinden sich darunter zwei Hauptwerke von **Louis Gallait:** „Der Krieg und der Friede", **Andreas Achenbach:** „Der Wildbach", **Meissonier:** „Der junge Edelmann", **Louis Knaus:** „Mutterliebe", **Alfred Stevens:** „Das Atelier", **Willems:** „Gebet der Mutter", **Calame** und **Verboeckhoven:** „Viehtrieb im Walde", **Paul Delaroche:** „Caritas", **Robert Fleury:** „Plünderung Roms", **Brendel:** „Grosse Schafheerde"; dann Figurenbilder von **Anker, Benouville, J. Bréton, Chaplin, Chenu, Comte, Couture, Decamps, Degroux, Eug. Feyen, Fromentin, Guillemin, Hamman, ten Kate, Leubach, E. Levy, Mader, Mouchot, Portaels, Vibert, Waldmüller,** und Landschaften von **Clays, Diaz, Dupré, Théodor Rousseau etc.**

Von alten Meistern: **Rubens, Murillo, Raphael, Rembrandt, Frans Hals, Jacob Ruysdael, Van Goyen, Adrian** und **Isaak Ostade, Cuyp, Hobbema, Teniers, Terburg, Gerard Dow, v. d. Neer, Everdingen, Gonzales Coques, Pater, Tiepolo** und viele andere, deren Echtheit verbürgt wird, und die übrigens meist aus den berühmtesten Sammlungen stammen.

Illustrirte Kataloge werden Anfang December im Künstlerhause zu haben sein.

[48] **Karl Sedelmeyer.**

Neues Trachtenbuch
aus der Renaissanceperiode!

Costumes civils et militaires du XVIe siècle, par **Abr. de Bruyn,** d'Anvers. Reproduction facsimile 1872. Titel und 33 Blätter, von denen 8 in Doppelformat. Folio. In Carton.

Von diesem soeben erschienenen schönen Costümwerke, welches als sorgfältige Reproduktion eines der wichtigsten und seltensten Trachtenbücher aus der Renaissanceperiode für Maler, Kulturhistoriker, Theater ꝛc. höchst willkommen sein muß, habe ich für Deutschland und Oesterreich den alleinigen Vertrieb übernommen und liefere es zum Originalpreise von 8 Thlrn. oder 14 fl. [49]

München, den 29. November 1872.

L. Rosenthal's Antiquariat.

Verlag von E. A. SEEMANN.

So eben ist erschienen:

Deutsche RENAISSANCE.

10. Lieferung: **Höxter,** herausg. von *B. Liebold.* Inhalt: Das Hütte'sche Haus mit Details; Thorweg und Erker des Tilly-Hauses; Ansicht und Erker des Freise'schen Hauses; Ansicht und Erker der Dechanei; Façadentheil des Wilke'schen Hauses.

11. Lieferung: **Augsburg,** herausg. von *L. Leybold.* 3. Heft. Inhalt: Altar aus St. Ulrich mit Details; Ofen aus dem Rathhause; Der Augustus-Brunnen; Kanne und Wasserbecken im Besitze des Herrn Soiter.

12. Lieferung: **Mainz,** herausg. von *W. Ohaus.* 1. Heft. Inhalt: Denkmal der Familie Gablentz mit Details; Pilasterfüllungen am Grabmal des Kurfürsten Albert von Brandenburg; Chorstühle im Dom; Privathaus «König von England»; Fenstereinfassung im Schöfferhofe.

Jede Lieferung umfasst 10 Blatt in Folio und kostet 24 Sgr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 9.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

13. December 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Vom Christmarkt. II und III — Neuer Katalog der Modener Galerie. — Herstellung von Künstlerateliers in Dresden. — Denkmal für Maria Theresia in Klagenfurt — Louis Viardot. — Berichte vom Kunstmarkt: Die Auktion Sedelmeyer; Neue Farbendrucke. — Inserate. — Beilage von A. Durr.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

II.

Den zweiten Bericht eröffnen wir mit der Besprechung eines neuen photographischen Prachtwerkes aus dem Grote'schen Verlag, das, sowohl was glänzende Ausstattung als was inneren künstlerischen Gehalt betrifft, an der Spitze der Galeriewerke zu stehen verdient, welche der diesjährige Kunstmarkt gebracht hat. Es ist dies die „Shakespeare-Galerie. Photographirt nach den im Auftrage der Verlagshandlung ausgeführten und in deren Besitz befindlichen Originalkartons von Franz Hanfstängl. Mit Text von Bruno Meyer." Fünfzehn Darstellungen aus je einem Shakespeare'schen Drama werden uns hier in ausgezeichneten Photographien nach den Originalzeichnungen der bedeutendsten deutschen Künstler in zwei nach der Größe verschiedenen Ausgaben in eleganter Golddruckmappe geboten. Daß bei der Verschiedenartigkeit der Naturgabe und der Individualität der darstellenden Künstler die vorliegenden Blätter sehr verschiedenartiger Natur sein mußten, ist eine Sache, die sich von selbst versteht. Welcher oder welche unter den mitwirkenden Künstlern den Preis davon getragen, zur Entscheidung dieser Frage gibt uns das Vorwort B. Meyer's, das in bündiger und doch ganz zutreffender Weise über das Schaffen von bildlichen Werken nach Dichtungen, insbesondere dramatischen, sich ausspricht, die angemessensten Fingerzeige. „Der Schwerpunkt der Leistungen — sagt Meyer — fällt zumeist nicht sowohl in die Wiedergabe und Vergegenwärtigung der oft unerheblichen, oft bis in die kleinsten Einzelheiten durch den Text vorgebildeten Situation, als vielmehr in die dem Dichter kongeniale Ausprägung der Charaktertypen, das Nachschaffen jener Individualitäten, deren Handeln und Leiden uns für sie einnimmt oder gegen sie aufbringt, deren geistige Substanz vor unserem geistigen Auge lebendig wird, für unser leibliches Auge. In dieser Beziehung allerdings ist man wohl berechtigt, die Ausbeute für den Bildner zum Maßstabe für die Kunst des Dichters zu machen: unbedingt ist derjenige Dramatiker der größte, welcher die verhältnißmäßig größte Anzahl scharf ausgeprägter Charaktere, lebensvoller Typen, wahrhafter Individualitäten in seinen Werken erfunden und gezeichnet hat. Und welcher Dramatiker könnte sich in dieser Hinsicht mit Shakespeare messen?" Gewiß sind diese Ansichten vollkommen zutreffend; es ergiebt sich aber auch gleichzeitig aus ihnen, daß derjenige Zeichner als der berufenste, schöpferischste Nachbildner des großen Dramatikers gelten muß, der die von ihm geschaffenen Charaktere und Individualitäten in ihrer ganzen Lebensfülle in der zusammengefaßten Vollständigkeit ihres Wesens, in der charakteristischsten Weise ihres Auftretens nachzuschaffen weiß, immer mehr das Ganze der psychologischen Individualität als die Zufälligkeit

der gewissen Hoffnung, der Tag [illegible] sie [illegible] Gemahl [illegible] Sie [illegible] Sie [illegible] Sie

gethan, wie derselbe mit betrübter Miene von den schelmisch-hinterlistigen Frauen in den Waschkorb gepackt wird. Die Komik der Situation wie der Charakter der Handelnden kommen trefflich zum Ausdruck. Aus „Othello" zeigt uns Ferd. Piloty mit taktvoller Abweichung von der Dichtung den Moment, wo der Mohr den Dolch zieht, die schlafende Desdemona, ein Bild der Unschuld, zu erdolchen. In der Scene aus „Richard III.", die Abführung der jungen Prinzen zur Einsperrung darstellend, erhalten wir in der Gestalt Richards eine meisterhafte Charakterdarstellung des gekrönten heuchlerischen Wütherichs, wie sie Karl v. Piloty's würdig ist. Im 13. Blatte führt uns Ad. Menzel aus „Heinrich VIII." den König gleichen Namens vor, wie er lüstern-begehrlichen Blickes mit der schönen, verschämt koketten Anna Bolcyn tanzt. Meyer hat ganz Recht, wenn er von dieser Darstellung behauptet, daß trotz ihrer Schwierigkeit der Maler sich in ihr noch über dem Dichter zeige. In der That ist der ganze Mensch Heinrich VIII. noch nie so vollständig in jedem Zuge seines Naturells, so psychologisch richtig dargestellt worden, wie in diesem Meisterstück malerischer Charakteristik. Aus der „Widerspenstigen Zähmung" hat Grützner die Scene beim Essen, den entscheidenden Moment des Stücks, gewählt und daraus ein glücklich durchgeführtes Charakterbild zu machen gewußt. Das letzte Bild stellt uns aus der ersten Scene des „König Lear" den Moment dar, wo Kent dem zornigen Könige entgegentritt, die prägnanteste Situation des ganzen Stückes, die schon alle Peripetien desselben in ihrem Schooße trägt. Der leidenschaftlichen Thorheit des alten Greises ist von Schmitz als treffender Kontrast charakteristisch die humoristische Dummpfiffigkeit des Narren, die doch das Rechte trifft, gegenübergestellt worden.

Wie von selbst schließt sich an die vorstehende Besprechung eines Prachtwerkes die Erwähnung eines anderen, in demselben Verlage 1871 erschienenen an, wir meinen „Goethe's Hermann und Dorothea mit 8 Bildern von A. Frhr. v. Ramberg, nach den Originalen Oelgemälden photographirt von Fr. Hanfstängl und Initialen von E. Scheuren." Nicht um den Werth und die Eigenthümlichkeiten der Ramberg'schen Kompositionen auseinander zu setzen, noch auch um die musterhafte Ausstattung des Werk zu rühmen — nicht darum ist es uns zu thun; dies ist schon in einer Besprechung dieses Kunstwerkes im 3. Heft des VII. Bandes der „Zeitschrift für bildende Kunst", S. 87, geschehen, wo in eingehender Weise die Vorzüge und Trefflichkeit dieser Kunstschöpfung ihre verdiente Würdigung fanden; nur konstatiren wollen wir, daß seit dem ersten Erscheinen dieses Prachtwerkes drei neue Auflagen nothwendig geworden sind, und daß die uns vorliegende die vierte ist. Wir sind weit davon entfernt, in dem merkantilen Erfolge eines Kunstwerkes ein Hauptkriterium von dessen Tüchtigkeit und Vorzüglichkeit zu erblicken, so wenig wie überhaupt in dem Beifall der Menge; aber zu unterschätzen oder gar zu ignoriren ist eine solche Erscheinung auch nicht. Kommt nun aber auch noch die beifällige, rühmende Stimme der unabhängigen Kritik hinzu, so gestaltet sich jener Erfolg zu einem wahrhaften vox populi vox Dei, und als ein derartiges ehrenvolles Verdikt für den Werth des vorliegenden Kunstwerkes dürfen wir dessen vierte Auflage wohl annehmen.

Von der vierten Auflage von „Hermann und Dorothea" mit Ramberg's Illustrationen ist der Uebergang zu der gleichfalls im Grote'schen Verlag erschienenen dritten Auflage der illustrirten Gesammtausgabe von Goethe's Werken fast vorgezeichnet. Bekanntlich erschien ihre erste Auflage in 20 Bänden voriges Jahr und erwarb sich durch schöne Ausstattung, Korrektheit des Drucks und die beigegebenen literarischen Einleitungen von Wendt, namentlich aber durch die anziehenden, aus dem Stift der tüchtigsten Künstler hervorgegangenen Illustrationen solchen Beifall, daß jetzt schon die dritte Auflage nöthig geworden ist. Die Verlagshandlung benutzte einsichtsvoll die dadurch gegebene Gelegenheit, die bei 20 Bänden nicht vollständige Ausgabe durch Hinzufügung von 10 neuen Bänden zu einer vollständigen Gesammtausgabe zu gestalten, andrerseits aber die minder guten Holzschnitte durch bessere zu ersetzen. Ohne uns auf Detailangaben einzulassen, können wir versichern, daß die neu eingefügten Holzschnitte wirkliche Verbesserungen repräsentiren, und daß die künstlerische Illustration der neuen 10 Bände, sowie die denselben beigegebenen literarischen Einleitungen von E. Herman, ganz den Forderungen entsprechen, die man an ein so bedeutendes literarisch-artistisches Unternehmen stellen kann. Schließlich möge erwähnt sein, daß zu den besonders verkäuflichen Ausgaben einzelner Goethe'scher Werke auch „Wilhelm Meister's Wanderjahre" und „Benvenuto Cellini" gekommen sind. Aus erstgenanntem Werke geben wir eine Probe-Illustration von der Hand W. Friedrich's.

Bei dem Beifall, den die illustrirten Ausgaben von Goethe, Schiller und Lessing gefunden haben, war es zu erwarten, daß auch Dichter nicht ersten Ranges bald der Erläuterung durch das Bild theilhaftig werden würden. Die Grote'sche Verlagshandlung hat demnach auch nicht gezögert, mehrere derartige Dichtungen in ihren Bereich zu ziehen, von denen in diesem Jahre wieder einige vor uns liegen. Es sind dies „Körner's sämmtliche Werke", literarisch durch eine tüchtige Einleitung von E. Hermann und artistisch durch Zeichnungen von Burger, Friedrich u. A. erläutert. Die äußere Ausstattung ist ganz wie bei den Gesammtausgaben von Goethe, Schiller ꝛc. Dasselbe ist auch der Fall bei „Gockel, Hinkel und Gackeleia, Märchen von

Ich Kaiserin — Ich will gewaltig Kaiserin sein — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist, und Gott Gott ist — Ich will Kaiserin sein, wie noch keine Kaiserin gewesen ist, seit Kaiserinnen Kaiserinnen sind, und Kaiser Kaiser sind, und Könige Könige sind, und Gott Gott ist

Prof. Bürckner in Dresden." In der naiven, innig gläubigen Weise des 16. Jahrhunderts wird uns hier die evangelische Geschichte von der Geburt unseres Herrn und Heilandes poetisch in 19 Dichtungen vorgeführt, die in Stil und Haltung vielfach an Hans Sachs und die bessern Dichter der Reformationszeit erinnern. Ganz in demselben einfach gläubig-frommen Stile sind auch das Titelblatt und die 19 zu den Dichtungen gehörigen bildlichen Darstellungen sowie die verzierten Anfangsbuchstaben und die Schlußvignetten gehalten. So wenig es indeß Gregorovius und Grosse gelungen ist, wenn sie es überhaupt beabsichtigt, uns das klassische Alterthum in seiner ganzen Reinheit vorzuführen, so wenig ist es den beiden Steinhausen in Wort und Zeichnung gelungen, die unbefangene, unreflektirte fromme Anschauungsweise des 16. Jahrhunderts in ihrer Echtheit wiederherzustellen; es mischen sich in ihre poetischen wie malerischen Schöpfungen doch so manche moderne Elemente, seien es nun realistische oder idealistische, denen man mehr die gute religiöse Absicht, als die unbewußte natürlich-fromme Gemüthsbewegung ansieht. Trotzdem wird das Werk ein höchst passendes Weihnachtsgeschenk bilden, da es in Dichtung wie Zeichnung der weihnachtlichen Feststimmung einen freudigen, wohlthuenden Ausdruck verleiht. Von den mitunter an etwas harten und unvermittelten Gegensätzen zwischen Licht- und Schattenpartien leidenden, im Uebrigen aber von sicherer Meisterhand mit energischer Betonung der Hauptformen ausgeführten Holzschnitten theilen wir ein Beispiel mit und bemerken nur noch, daß die typographische Ausstattung (Druck von Breitkopf & Härtel) als eine äußerst geschmackvolle und gediegene hervorgehoben zu werden verdient. O.

III.

Sn. Es bleibt uns noch übrig, diejenigen Neuigkeiten zu mustern, welche dem eigentlichen Kunsthandel angehören und nicht auf Bestellung zu einem gegebenen Text entstanden sind, sondern selbständige künstlerische Bedeutung beanspruchen, wenn sie auch nicht durchweg die Begleitung einer nebenherlaufenden Erklärung oder Recommandation ablehnen. Da stoßen wir denn zunächst auf zwei alte Bekannte, die neuen Zuwachs erhalten haben und durch vermehrte Pracht die Blicke auf sich ziehen, die in Farbendruck facsimilirten Aquarelle Hildebrandt's und Karl Werner's.

Die günstige Aufnahme, welche die bisher erschienenen Serien der orientalischen Reisebilder des ersteren verdienter Maßen gefunden haben, gab dem Verleger derselben (R. Wagner in Berlin) Veranlassung, ein Supplement dazu nachfolgen zu lassen, für welches die Freunde und Verehrer des verstorbenen Meisters sich jedenfalls dankbar erweisen werden. Auch in diesen neuen fünf Blättern offenbart sich der eminente Farbensinn des Künstlers und sein hoch entwickeltes Gefühl für den Zusammenklang der reichsten Töne, auch der mit aller Kraft und Keckheit angeschlagenen. Der Chromodruck (von R. Steinbock und W. Loeillot ausgeführt) zeigt sich in der Imitation des Aquarells mit allen Zufälligkeiten der frei skizzirenden Pinselführung in fast noch höherer Vollendung als es bei der vorausgegangenen Reihe von Tropenbildern der Fall war. Das erste Blatt führt uns nach Rangoon, der Hafenstadt von Pegu, und zeigt in der Mitte die glockenförmige „goldene Pagode" mit dem davorliegenden, sanft ansteigenden Platze, der rechts und links von tropischem Pflanzenwuchs und dazwischen liegenden Wohnungen eingerahmt ist. Das zweite Blatt giebt einen Blick auf den Hafen von Singapore mit einer prächtigen Baumgruppe im Vordergrunde als wirksamem Gegensatz zu dem flach verlaufenden Küstenstrich. Auf dem dritten Blatte bemerken wir eine japanesische Dschunke mit einem Nachen daneben bei ruhiger See, den Hintergrund schließt die flache Küste bei Yeddo ab. Das vierte Blatt erinnert sofort an die „Straße von Kairo" aus der ersten Serie, zu welcher es gewissermaßen das Gegenstück bildet. Es stellt den Eingang einer Straße in Tientsin dar, deren bunt bemalte Architektur mit den aus allen Stockwerken heraushängenden Fahnen und darüber hingespannten Draperien sich wundersam genug ausnimmt. Den Schluß bildet ein mit ganz besonderer Sorgfalt in den Luft- und Wassertönen ausgeführtes Blatt; es bietet einen von einem kahlen Hügel aus aufgenommenen weiten Ausblick über eine Inselgruppe, vermuthlich die Ladronen im Stillen Ocean, deren schöne Berglinien wahrscheinlich den Künstler veranlaßten, den hier empfangenen großartigen Eindruck einer einsamen Naturscenerie festzuhalten.

Nicht minder erfreulich als diese Gabe ist die Fortsetzung der Nilbilder Karl Werner's, welche die artistische Anstalt von G. W. Seitz in Wandsbeck in drei neuen Blättern vorzulegen hat. Auch bei dieser Publikation ist die Wiedergabe der Originale durch mechanisches Druckverfahren über alles Lob erhaben. Werner's Auffassung der Natur ist eine von der Hildebrandt'schen Art wesentlich abweichende, wenn auch beide zunächst auf Wahrheit ausgehen und ihre Hauptaufgabe in der Treue der Darstellung des gegebenen Stückes fremder Welt erblicken. Der schnelllebende Weltumsegler sucht gleichsam im Fluge den allgemeinen Eindruck einer interessanten Gegend mit den ihr angehörigen belebten Wesen festzuhalten und bringt, wo ihm die Verhältnisse günstig sind, gerade deßhalb eine um so mächtigere Wirkung zuwege. Von diesem Lapidarstil ist bei Werner nichts zu sehen. Da ist Alles bis in's Kleinste sorgsam ausgeführt; das Stoffliche ist nicht blos oberflächlich charakterisirt, vielmehr oft mit einer Subtilität behandelt, die in Erstaunen setzt. Die Luftphänomene und die Wirkungen von Himmelslicht

Digitized by Google

und Feuerschein sind auf das feinste studirt, den Figuren aber merkt man es, freilich nicht immer zu ihrem Vortheil, an, daß sie erst daheim auf der Staffelei in die rechte Façon gebracht sind. Bei Werner findet sich Nichts von dem, was man Stimmung nennt; der Reflex des betrachtenden Geistes und des ergriffenen oder in sich versunkenen Gemüthes zeigt sich selbst da nicht, wo die großartigen Trümmer urältesten Kulturlebens die Aufforderung dazu so nahe legen. Ueberall pulsirt das frische Leben der Gegenwart, wir fühlen uns wie auf der Reise in angenehmer Gesellschaft, welche elegische Gefühlsregungen und tiefernste Stimmungen nicht aufkommen läßt.

In der vorliegenden Lieferung ist zunächst das Chalifengrab, die Moschee des Molek-Aschraff-Barsebay, bei Kairo dargestellt; eine Karavane zieht am Fuße desselben hart im Vordergrunde vorüber, in weiter Ferne sind die Pyramiden sichtbar. Das zweite Blatt versetzt uns an die Grenze von Nubien, dessen Bergliuien den Hintergrund abschließen. Wir befinden uns am Fuße eines Römerkastells mit noch wohl erhaltenen Substruktionen. Am Ufer des Stromes, der hier eine weite Bucht beschreibt, stellt sich wieder ein Bild aus dem Verkehrsleben dar; ein Boot liegt bereit, um die von einer Karavane hergeschafften Kaffeesäcke aufzunehmen. Gegenüber erhebt sich in scharfer Linie das Felseneiland Elephantine. Das dritte Blatt giebt ein Bild aus der durch keine alterthümlichen Elemente gestörten Gegenwart, die Bude eines Geldwechslers in Esneh, in der auch der eiserne Kassenschrank nicht fehlt; den Eingang hält der pfeiferauchende Inhaber in beschaulicher Ruhe besetzt; zur Rechten ein Brunnen mit Frauen, die sich unterhalten, darüber hinaus ein Ausblick in das Gebirgsland.

Das „Dahin! dahin!", welches Hildebrandt's tropische Schilderungen wohl nur in wenigen reiselustigen Seelen erwecken, packt den gebildeten Europäer um vieles mächtiger beim Anblick von Werner's Nilbildern. Das Nilland liegt für uns doch nicht so ganz „hinter der Landkarte" und der räthselhafte Strom ist ja neuerdings zu einer Etappe europäischer Kultur geworden, wie er ehedem Wiege und Ausgangspunkt der Kunst und Wissenschaft des klassischen Alterthums und damit auch unserer modernen Bildung war. (Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

F. L. **Neuer Katalog der Madrider Galerie.** Von dem seit mehreren Jahren vorbereiteten und mit Sehnsucht erwarteten Kataloge des Madrider Museums ist nun endlich die erste Hälfte erschienen. In Folge der mannigfach wechselnden politischen Gestaltung der Halbinsel mußte der Titel dieses Werkes alle Namenswandlungen des Museums mitmachen, das zuerst Museo Real, dann Museo National genannt wurde und jetzt wieder Museo Real heißt. Um allen weiteren Namensveränderungen vorzubeugen, die etwa auch dieses Titelblatt betreffen könnten, hat der Verfasser die bloß lokale Bezeichnung gewählt und das Werk: „Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid" genannt. (Prado ist nämlich der öffentliche Spaziergang in Madrid, an welchem sich das Museumsgebäude befindet). Der stattliche Oktavband, den wir bisher in Händen haben, umfaßt die italienischen und spanischen Schulen und läßt erwarten, daß den niederländischen und deutschen Schulen nicht minder eingehende Würdigung zu Theil werden wird. Dann allerdings dürfte dieser Galerie-Katalog schon äußerlich zu den gewichtigsten gehören, welche wir besitzen. Der Verfasser desselben, Herr Pedro de Madrazo, hat darin das System befolgt, welches nach dem Vorgange des Antwerpener Kataloge nun nach und nach alle neueren derartigen Unternehmungen zu adoptiren scheinen, nämlich das historisch-kritische. Wenn wir es überhaupt schon mit Freuden begrüßen müssen, aus Spanien ein Lebenszeichen zu erhalten, welches beweist, daß es in der kunstgeschichtlichen Forschung (die dort seit Caen Bermudez eigentlich nicht recht weiter gefördert ist,) sich auch in jenem Lande kräftiger zu regen beginnt, so gilt dies doppelt in dem Falle, wo es, wie hier, sich um ein offizielles Unternehmen handelt. Natürlich richten wir unsere Erwartungen vor Allem darauf, in dem Kataloge über die Schulen des Landes selbst Neues und Wichtiges zu erfahren. Und es muß anerkannt werden, daß diese Partie mit Sorgfalt und Fleiß gearbeitet ist, wenn wir auch nach unserer bisherigen Durchsicht einen bedeutenden Fortschritt etwa über Stirling's „Annals of the artists of Spain" nicht sofort konstatiren können. Eine Rechtfertigung der in dem Kataloge durchgeführten Anordnung und einen Exkurs über die Eintheilungsfrage der spanischen Schulen giebt die ausführliche Einleitung. Aus dem Abschnitt über die italienischen Schulen wollen wir nur anerkennend hervorheben, daß die Verwaltung Resignation genug besaß, den Namen Lionardo aus ihrem Verzeichnisse zu streichen. Die Rathschläge und Unterstützungen von Waagen sowie von andern deutschen, französischen und belgischen Forschern sind vom Verfasser mit Einsicht gewürdigt worden. So nehmen wir sein Werk als einen guten Anfang hin und werden nicht versäumen, nach Vollendung des Ganzen eingehend darauf zurückzukommen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

c. **Dresden**, Anfang December. Den sächsischen Kammern ist in diesen Tagen ein königl. Decret zugegangen, welches die Herstellung von Künstler-Ateliers in Dresden betrifft und zu diesem Zwecke die Summe von 99,000 Thlrn postulirt. Dieses kunstfreundliche Unternehmen der Regierung, das einem wirklichen, längst und dringend gefühlten Bedürfniß entgegenkommt, ist in unsern Künstlerkreisen auf's Freudigste begrüßt worden, und es bleibt nur zu wünschen, daß die Stände dem in einer Beilage zu dem königl. Decrete wohl motivirten Postulate ihre Bewilligung nicht versagen. Wie anderwärts, so pflegt auch in Dresden die Privatspeculation sich höchst selten mit dem Baue von Ateliers zu befassen. In allen größeren, deutschen Kunststädten hat man diesem Uebelstande zu begegnen gewußt; man hat nicht nur in den Akademiegebäuden den Lehrern entsprechende Ateliers eingeräumt, man hat in einigen Städten zugleich, zur Befriedigung des privaten Bedürfnisses, auf die Herstellung einer Anzahl von vermiethbaren Künstler-Ateliers Bedacht genommen. Diese räumliche Vereinigung der Künstler und der dadurch vermittelte persönliche Verkehr untereinander kann nur anregend und bildend wirken und ist auf die Entwickelung der Münchener und Düsseldorfer Schule von unverkennbarem Einfluß gewesen. Dresden ist in diesen Beziehungen noch zurückgeblieben und entbehrt in seinem Kunstleben und Kunststreben noch bis jetzt jener inneren Zusammengehörigkeit und Gemeinschaft, ohne welche keine eigenartige Kunstrichtung sich bilden kann. Nicht einmal für die akademischen Lehrer sind Ateliers in ausreichender Menge vorhanden, und die vorhandenen sind in allen Theilen der Stadt zerstreut. Diese Uebelstände sind der Regierung nicht entgangen und bereits Anfang der 60er Jahre wurde die Errichtung eines den Verhältnissen entsprechenden akademischen Ateliergebäudes in's Auge gefaßt. Die politischen Ereignisse, welche seit dem Jahre 1866 eingetreten sind, hinderten den Plan weiter zu verfolgen. Inmittelst haben sich jedoch die Verhältnisse für die hiesigen Kunstzustände wesentlich verschlimmert. Der Mangel an Wohn- und Arbeitsräumen hat in Dresden in so bedenklicher Weise zugenommen, daß die unbemittelteren Künstler sich kaum noch ein Unterkommen zu verschaffen vermögen und eine wahre Ateliernoth eingetreten ist. Die Regierung sieht es für ihre Pflicht an, diesen Uebelständen abzuhelfen. Um die Kosten

für die Acquisition eines Bauplatzes zu ersparen, ist ein in fiskalischem Eigenthum befindliches, vormals für die Zwecke der Thierarzneischule bestimmt gewesenes Grundstück an der Pillnitzer- und Circusstraße in's Auge gefaßt worden; ein Grundstück, das auch in Bezug auf seine Lage ꝛc. manche Vortheile bietet. Der von dem Landbaumeister Kanzler unter Beirath von Professoren der Akademie entworfene Bauriß weist eine dem Zwecke möglichst entsprechende Disposition nach, hält sich jedoch, da alle nicht unbedingt nöthigen Kosten haben vermieden werden sollen, in den einfachsten architektonischen Formen. Im Ganzen enthalten die projektirten drei Gebäuderäume 20 Räume zu theils größeren, theils kleineren Malerateliers, welche in der obern Etage liegen und in den Parterren Ateliers für 3 bis 5 Bildhauer. Wird auf diese Weise für einen längeren Zeitraum dem dermaligen Ateliermangel Abhülfe verschafft sein, so ist doch andererseits auch auf möglichst volle Ausnutzung des Grundstücks Bedacht genommen, da alle Räume, mit alleiniger Ausnahme der für offizielle Zwecke bestimmten Lokalitäten, nur gegen angemessenen Miethzins zur Benutzung überlassen werden sollen.

Vermischte Nachrichten.

Denkmal für Maria Theresia in Klagenfurt. Die vom Bildhauer Pönninger in Wien modellirte und in der kaiserlichen Erzgießerei daselbst unter der Leitung des Herrn Röhlich gegossene eherne Kolossal-Statue der Kaiserin Maria Theresia, deren Enthüllung in Klagenfurt nächstes Frühjahr stattfinden wird, war kürzlich einige Zeit dem Wiener Publikum im Gußhause zur Besichtigung ausgestellt. Ein Referent der „Deutschen Zeitung" urtheilt über das Werk, wie folgt: „Die Statue macht trotz der für sie höchst ungünstigen Aufstellung im Gußhause einen imposanten Eindruck. Die Krone auf dem Haupte, angethan mit dem Krönungsmantel, steht die Kaiserin majestätisch da, die gestreckte Rechte hält das Scepter, die Linke ein Medaillon mit dem Porträt ihres Gemahls. Die Züge leuchten nicht in jugendlichem Liebreiz, tragen aber den ernsten, würdigen Ausdruck der Herrscherin, der Landesmutter. Daß sich der künstlerischen Lösung der Schwierigkeiten, welche der Reifrock, wie überhaupt die moderne weibliche Toilette der monumentalen Plastik bietet, fast unüberwindliche Hindernisse entgegenstellen, ist ja bekannt — ist sie doch auch dem genialen Gasser in seiner Elisabeth-Statue nur sehr theilweise gelungen. Pönninger hat in glücklichster Weise den Krönungsmantel benützt, um die sich durch das bloße Kleid nothwendig ergebenden Unschönheiten in der Linie zu paralysiren. Die Faltenzüge des Mantels laufen so in einfachem, großem Fluß hernieder und ermöglichen eine monumentale Ruhe in der Wirkung, die selbstverständlich dem Werke sehr zu statten kommt. Der Kopf ist von lebendigster Individualität erfüllt, das Nackte, so weit es hier in seine Rechte treten konnte, von großer Weichheit in der Behandlung. Das Modell zum Sockel ist vom Architekten Peyer entworfen; der Sockel selbst wird vom Steinmetzmeister Vogler in Klagenfurt im Auftrage und auf Kosten der Klagenfurter Kommune aus Kärmer Marmor vom Ossiacher See ausgeführt. Er ist viereckig, ruht auf einem Treppenuntersatz und ist durch je zwei mit Blumen und Fruchtsträngen ornamentirte, nach unten sich ausbauchende Pilaster auf jeder Seite geziert. Die Kosten für das Denkmal selbst trägt der bekannte Mäcen, Bau-Unternehmer Karl Freiherr v. Schwarz, der es an Stelle des alten Maria-Theresia-Denkmals aufstellen läßt, das, von Balthasar Moll einem Schüler von Raphael Donner, entworfen und in Blei gegossen, unter den Einflüssen der Zeit so sehr gelitten hat, daß seine Entfernung nachgerade unvermeidlich geworden war."

S. **Louis Viardot** erhob vor Kurzem in der Indépendance belge Protest gegen eine Reihe von Ungereimtheiten, welche der Verfasser der Einleitung zu der die deutsche Schule behandelnden Abtheilung der Histoire des peintres sich hat zu Schulden kommen lassen. Dieser Protest ist nun in einer der neuesten Nummern der Chronique des arts abgedruckt, zugleich mit einer Antwort des Kunsthistorikers Charles Blanc, der als Herausgeber des genannten bei Renouard erscheinenden Sammelwerks fungirt. Der Letztere ist naiv genug, zu bekennen, daß er jene Einleitung gar nicht gelesen habe, das Haus Renouard habe ohne seine Mitwirkung die Arbeit einem Herrn Demmin übertragen. Das wäre nun so weit ganz in der Ordnung, wenn die beiden Herren, der protestirende sowohl wie der sich verschämt entschuldigende, nicht den Anlaß benutzten, um ihrer patriotisch sittlichen Entrüstung über deutsche Anmaßungen Luft zu machen. Besagter Demmin, der allerdings einen bedenklichen Mangel an kunstgeschichtlichem Wissen verräth und mit mehr Eifer als Geschick der deutschen Kunst das Wort redet, kommt nämlich schließlich auf einen Vergleich zwischen dem gegenwärtigen politischen Verhältniß der beiden Nachbarnationen und ihrer neueren und neuesten Kunst, ein Vergleich, der in einem französisch geschriebenen, für französische Leser bestimmten Werke allerdings unter augenblicklichen Umständen fast wie Hohn klingt. Wir sind indeß der Meinung, daß durchaus kein Grund vorliegt, deßhalb über deutsche Anmaßungen zu raisonniren, daß vielmehr, wie in so vielen Fällen, auch in diesem französische Leichtfertigkeit die Schuld am eigenen Mißgeschick trägt. Wenn eine große Pariser Verlagshandlung, statt sich an einen namhaften, es mit seiner Aufgabe ernst und ehrlich meinenden deutschen Kunstschriftsteller zu wenden, einen notorischen Vielschreiber, dessen Geisteskinder unseres Wissens alle in Frankreich zur Welt gekommen sind und im französischen Röckchen herumlaufen, bloß deßhalb mit einer solchen Aufgabe betraut, weil derselbe zufällig von deutschen Eltern stammt, — und wenn Herr Charles Blanc so unvorsichtig ist, für ungelesene Beiträge zu seinem Werke mit seinem Namen einzustehen, so klage man sich selbst oder diejenigen an, welche die Schuld tragen, aber fasele nicht von deutscher Ueberhebung. Herr Charles Blanc scheint übrigens selbst das Unpassende derartiger Expektorationen empfunden zu haben, denn er bemerkt schließlich: „Ne croyez pas du reste, mon cher ami, que les hommes instruits et sensés de l'Allemagne applaudissent à de pareilles exagérations: j'estime qu'ils sont les premiers à les censurer." Und in dieser guten Meinung, von der wir gern Akt nehmen, mögen ihn denn auch diese Zeilen befestigen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Die Auktion Sedelmeyer

im

Wiener Künstlerhause; 20. und 21. December 1872.

Wien, 8. December 1872.

Schon seit mehreren Wochen werden die Kunstfreunde Wien's durch ein uns bevorstehendes Ereigniß in Spannung erhalten, das allem Anschein nach selbst die auf's höchste gesteigerten Erwartungen noch überbieten und jedenfalls den Glanzpunkt unserer diesjährigen Auktions-Saison bilden wird, ich meine die Versteigerung von Gemälden alter und moderner Meister, welche der auf's vortheilhafteste bekannte Pariser (früher Wiener) Kunsthändler, Herr K. Sedelmeyer, kurz vor den Weihnachtstagen im Künstlerhause veranstaltet. Die Bilder werden eine Woche vor der Auktion zum Besten des Künstler-Unterstützungs-Fonds öffentlich ausgestellt; und ich war eben so glücklich, während der Vorbereitungen zu dieser Ausstellung einen großen Theil, darunter alle Perlen der Sammlung zu Gesicht zu bekommen, so daß ich darüber noch schnell einen kurzen Bericht geben kann. In Betreff der übrigen Bilder verweise ich auf den soeben

Digitized by Google

erſchienenen Katalog, der von dem Auktionator im Wiener Künſtlerhauſe zu beziehen iſt.

Der Katalog als ſolcher verdient ſchon allgemeine Beachtung; nicht nur wegen ſeiner wahrhaft glänzenden Ausſtattung, welche auch die ſchönſten und reichſten derartigen Pariſer Muſter in typographiſcher und künſtleriſcher Hinſicht übertrifft (er iſt in Wien bei C. Fromme gedruckt und mit 27 in Paris angefertigten Radirungen und 26 Photographien geſchmückt), ſondern vor Allem wegen der Sorgfalt und Gediegenheit, mit welcher er gearbeitet iſt. Es war das eifrige Beſtreben Herrn Sedelmeyer's, den Kunſtfreunden das Beſte zu bieten, was er ſeit Jahren im franzöſiſchen, engliſchen und deutſchen Kunſtverkehr an Bildern moderner und alter Meiſter auftreiben konnte; mit kurzen, treffenden Beſchreibungen oder auch nur Benennungen führt er es vor, fügt wenige Worte der Kritik, Hinweiſungen auf die Provenienz und auf etwaige Publikationen der Bilder hinzu, und vermeidet ängſtlich jede Marktſchreierei und Uebertreibung. „Im Sinne dieſes ernſten Beſtrebens, — ſo ſagt er im Vorwort — habe ich, entgegen dem bisherigen Uſus der Auktionatoren, die für Nichts oder im beſten Falle nur für moderne Bilder garantiren, auch für die Echtheit der alten Gemälde freiwillig die Haftung übernommen. Ich glaubte dieß umſomehr wagen zu dürfen, als ich in dieſe Sammlung, mit ſtrenger Ausſchließung alles Zweifelhaften, nur ſolche Werke aufgenommen habe, welche ich mit beſtem Wiſſen und Gewiſſen und nach den eingehendſten Studien für echt erkannt, und deren Originalität ich auch von mir bekannten Kennern beſtätigt erhalten habe. Sollte trotz alledem ein Irrthum ſich eingeſchlichen haben, ſo will ich dafür ſelbſt die Verantwortlichkeit übernehmen." Den Auktionsbedingungen zufolge werden „gegründete Reklamationen innerhalb zweier Monate, vom Auktionstage an, berückſichtigt."

Was ich in dieſen Tagen von der Sammlung habe prüfen können, beſtätigt vollkommen den vertrauenerweckenden Eindruck, den die ganze Inſceneſetzung der Auktion macht. Ueber dieſe und jene Benennung eines der alten Bilder mag man ſtreiten — der Katalog weiſt ſelbſt hie und da auf ſolche Differenzen im Urtheil der Kenner hin —: die Qualität des Dargebotenen wird kaum in irgend einem Falle geringer veranſchlagt werden, als der Auktionator ſie taxirt hat. Zur Orientirung für die im Kunſtverkehr minder bewanderten Käufer hat Herr Sedelmeyer dem kurzen Verzeichniß, das zugleich als Auktionsliſte dient, die von ihm angenommenen Schätzungspreiſe, zu denen die Bilder ausgerufen werden, beidrucken laſſen. Wir theilen dieſelben im Folgenden bei einigen beſonders intereſſanten Bildern eingeklammert mit.

Der Vortritt unter den modernen Meiſtern gebührt meines Erachtens Meiſſonier mit einem Bildchen, das man bequem mit der flachen Hand zudecken kann; es ſtellt einen jungen Cavalier aus der Zeit Ludwig's XIII. dar, eingehüllt in ſeinen rothen Mantel, im Parke promenirend; im Hintergrunde wandelt, kaum zollhoch ein Liebespaar; auf der Rückſeite des Brettchens ſteht: „Rittratto del mio figlio Carlo." Das Bildchen iſt namentlich bewundernswerth wegen der Breite des Vortrags, die der Meiſter ſelbſt in den winzigen Figuren des Hintergrundes noch zu wahren wußte. Wir glauben einen durch das Verkleinerungsglas angeſchauten Fr. Hals vor uns zu haben. Wie weit ſteht doch Fichel, der dem Meiſſonier äußerlich ſonſt ſo nahe kommt, in dieſer Kardinaleigenſchaft der Malerei von ſeinem Vorbilde ab! Er iſt kleinlich und geleckt, Meiſſonier dagegen ein Rieſe im Kleinen.

Die zweite Stelle unter den Modernen gebe ich einem wunderbaren Bilde von Alfred Stevens (Nr. 72; 11,000 fl. ö. W.). „Eine Dame im Morgenanzuge tritt hinter einem Spiegel hervor in das Atelier des Künſtlers, welches mit Bildern, Porteſeuilles und anderen Gegenſtänden angefüllt iſt." Der Einfall, die reizende weibliche Erſcheinung halb hinter dem Spiegel zu verſtecken, das Köpfchen aber ſich darin ſpiegeln zu laſſen, hat auf den erſten Blick etwas Geſuchtes; doch die Ausführung iſt ſo über die Maaßen vollendet, das Ganze von ſo feiner und wahrer Empfindung erfüllt, die Farbe ſo durchſichtig, warm und glänzend, daß wir an dem Bilde die reinſte Freude haben. Ich glaube, man könnte es neben jeden Pieter de Hooghe ſtellen, und es würde die Rivalität aushalten.

Ebenfalls mit Bildern erſten Ranges finden ſich die beiden Düſſeldorfer Hauptmeiſter Knaus und A. Achenbach vertreten, der Letztere durch ſeinen an Jakob Ruysdael erinnernden Wildbach vom Jahre 1854 (Nr. 1; 10,000 Fl. ö. W.), der Erſtere durch eine reizende Gruppe, Mutter mit Säugling und Kind, am Kornfelde ſitzend, von heller, blühender Farbe, wie ein Frühlingsblumenſtrauß.

Andere deutſche, franzöſiſche und belgiſche Meiſter ſchließen ſich mit nicht minder bedeutenden Bildern an: Brendel mit einer prächtigen Schaafheerde, neben der zwei Hunde einen Haſen verfolgen, der größten mir bekannten Kompoſition des Meiſters, Calame und Verboeckhoven mit einem gemeinſam ausgeführten Werke feinſter Qualität (Heerde im Walde), Courbet, Daubigny, Diaz, Dupré mit köſtlichen kleinen Landſchaften, der Spanier Fortuny mit einem ſeiner virtuos hingeworfenen Aquarelle: „Algeriſche Wache", Gallait mit ſeinen zwei hervorragendſten Werken aus neuerer Zeit: „Krieg" und „Friede", ferner Jacque, Lenbach, Waldmüller, Willems u. ſ. w., auf die wir nicht einzeln eingehen können. — Auch die moderne Plaſtik iſt durch einige Terracotten von Carrier-Belleuſe und Dumaige anſprechend repräſentirt.

Aber das weitaus größere Gewicht in der Sedel-

Digitized by Google

meyer'schen Sammlung haben die Bilder der alten Meister, und zwar vornehmlich die Werke der holländischen Cabinetsmalerei, die wohl noch niemals bei einer deutschen Versteigerung so gleichmäßig gut vertreten gewesen ist. Ich beginne — a Jove — mit einem kleinen Porträt, oder Genrebildchen, wenn man lieber will, von Rembrandt (Nr. 140, 8000 fl. ö. W.). Dasselbe stammt aus der 1828 in Amsterdam versteigerten Galerie Six, gehörte dann dem Dr. Leven in Paris und wurde in dessen Katalog von W. Bürger beschrieben. Eine junge Frau in holländischer Tracht steht in einem Zimmer neben einem teppichbedeckten Tisch, auf dem ein Schmuckkästchen steht; die ganze Figur mißt ungefähr 30 Centimeter Höhe; rechts eine offene Thür und Treppenstufen, von links fällt durch ein Fenster helles Licht ein, den ganzen Raum mit warmem Glanz erfüllend. Die Malweise läßt auf die Mitte der dreißiger Jahre (etwa 1634—35) schließen. Die außerordentliche Seltenheit so kleiner Porträts von Rembrandt macht das kostbare Bildchen doppelt werthvoll. — Neben Rembrandt hat Niemand ein größeres Recht genannt zu werden als Jakob Ruysdael, der mit drei Bildern vertreten ist, darunter mit einem kleinen, vollendet ausgeführten, sonnigen Erntefeld (Nr. 143) und mit einem imposanten Eichenwald (Nr. 142; 25,000 fl. ö. W.) dem großen Walde unseres Belvedere vergleichbar. — Drei schöne Salomon Ruysdael reihen sich an. Auch Adrian Ostade ist dreifach, sein Bruder Isaak vierfach vertreten, Ersterer vor Allem durch die große Bauernunterhaltung (Nr. 129; 12,000 fl. ö. W.), unter dem Titel „Musiciens ambulants" bekannt. Sammlungen von den Schried und Viardot; früher von Gilbert für die „Gazette des Beaux-Arts" radirt, mit elf durchgeführten Figuren. — Von den vier Bildern des jüngeren Teniers nenne ich nur die „Flämische Rauchstube" (Nr. 153; 12,000 fl. ö. W.), ein Bild von erstaunlicher Frische der Malerei, in der Lichtwirkung an P. de Hooghe erinnernd (aus der Galerie Morny). — Auch Terburg, der bekanntlich im Kunstverkehr zu den höchsten Seltenheiten zählt, ist durch ein berühmtes Bild repräsentirt, durch den zuletzt in Mündler's Besitz gewesenen „Briefboten" (Nr. 156; 12,000 fl.), den Smith, Kat. IV, Nr. 33, S. 129 beschreibt, und der von Romanet in der Galerie Lebrun, II, 32 gestochen wurde. Es ist ein Bild von auffallend durchsichtiger, dünner Malerei, ungemein zart und duftig im Gesammton. — Herr Sedelmeyer besitzt bekanntlich die größte Sammlung von Bildern des Jan van Goyen, er hat davon drei der schönsten in die Auktion gegeben und noch zwei weitere Bilder des Meisters aus anderem Besitz hinzugefügt. Die Perle unter diesen fünf Landschaften ist das „Wirthshaus am Flusse" (Nr. 165; 3000 fl. ö. W.), mit der Aussicht auf Dortrecht, dessen kanaldurchzogene Umgebung dieser Maler so vorzugsweise gern darstellt; die wässerige, von leichten Wolken erfüllte Luft ist niemals geistvoller und meisterhafter wiedergegeben worden als in diesem Bilde. — Daß Rubens, Frans Hals, A. van der Neer, G. Dow, J. Steen, Everdingen, Mierevelt nicht fehlen, braucht kaum bemerkt zu werden. Selbst von den Meistern ersten Ranges sind Bilder von höchster Schönheit vorhanden, wie z. B. das früher dem Terburg zugeschriebene reizende Familienbild Wilhelm's II. von Oranien von Ochtervelt aus der Galerie Pereire.

Wenn gegenüber der jetzt herrschenden Vorliebe für die Niederländer und ihrer glänzenden Vertretung in der Sedelmeyer'schen Sammlung die italienische und spanische Schule (nebst der deutschen und französischen, welche auch in dieser Abtheilung keineswegs fehlen) nicht einen sehr schweren Stand bekommen sollten, mußte der Auktionator seine Anstrengungen verdoppeln und mit größter Strenge jenes unleidliche Mittelgut fern halten, das uns auf den landesüblichen Kunstauktionen den Geschmack an der großen Kunst unserer südlichen Nachbarn zu verleiden pflegt. Er bietet denn auch nur Weniges, aber von unbestreitbar hohem Werth. Vor Allem einige brillante Skizzen und kleine Bilder von Tiepolo, darunter den geistvollen Entwurf zu einem Plafond mit der Befreiung der Andromeda; dann eine farbentiefe, schön komponirte h. Familie von Bonifazio Veneziano; zwei kleine, durch Anmuth der Erfindung und zarten Farbenschmelz ausgezeichnete Kabinetstücke von Murillo („Flucht aus Aegypten" und „Maria Verkündigung"); und endlich — wer weiß nicht an, bevor er den Namen niederschreibt? Raffael's Porträt des Marcanton aus der Sammlung des Herrn J. Reiset in Paris, des Bruders von Fr. Reiset, Conservators am Louvre. Das ungefähr 9 Centimeter breite und 12 Centimeter hohe Bildchen stellt uns den berühmten Stecher fast ganz en face dar, ein schwarzes Barett auf dem lang herabwallenden Haar; letzteres, wie der das Antlitz umrahmende Bart sind von miniaturartig feiner, an die Sorgfalt eines Holbein oder Dürer erinnernder Ausführung. Die Erhaltung des Bildes ist, abgesehen von wenigen kleinen Retouchen, besonders am Halse, eine vorzügliche zu nennen; und der Ausdruck des Kopfes, der feste, doch freundliche Blick die sonnige Klarheit der Stirn geben dem Porträt den unwiderstehlichen Reiz, welcher den Bildnissen aus jener goldenen Zeit eigen zu sein pflegt. L.

) **Neue Bilder in Oelfarbendruck**: Schlacht bei Gravelotte und Schlacht bei Wörth, nach Friedr. Kaiser. Berlin bei Karl H. Gerold. Die Farbendruckbilder, welche heutzutage ein ausgebreitetes Feld behaupten, haben ihre besonderen Verehrer in jenen Schichten der Kunstfreunde, die, mit dem durch Stich oder Lithographie reproducirten Gemälde nicht zufrieden, die Farbe für ein nothwendiges Beiwerk halten, und die, über keine großen Mittel verfügend, keine Originale erwerben können, auch noch gute Kopien für zu theuer erachten, und darum im Oelfarbendruck ein willkommenes Surrogat für das Originalgemälde finden. Wie in allen Kunstzweigen, gibt es auch in diesem Genre ein kunstgerechtes Machwerk, das vom schlechterdings Falsemarktströdel wohl zu

unterscheiden ist. Die Eingangs erwähnten zwei Bilder, welche Pendants bilden, gehören offenbar der ersten Species an und sind nach den vortrefflichen Kompositionen des bekannten Schlachtenmalers Fried. Kaiser, der die deutschen Truppen im letzten Kriege begleitete und an Ort und Stelle seine Studien machte, mit großem Fleiße nachgebildet und ausgeführt, so daß selbst die Porträtähnlichkeit getreu wiedergegeben ist. Namentlich dürften die Blätter für alle diejenigen ein besonderes Interesse haben, die in jenen heißen Tagen dazu mitgewirkt haben, daß die Namen Gravelotte und Wörth mit unvergänglichem Glanze in die Annalen der deutschen Geschichte eingetragen sind.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1873 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden,** von Oesterreich nach **Regensburg,** vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herrn Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen. Regensburg, im Dezember 1872.

[50] Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Im Verlage von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart** ist nunmehr vollständig erschienen:

Franz Kugler,

Handbuch der Kunstgeschichte.

Fünfte Auflage, bearbeitet von **Dr. W. Lübke.**

Mit 537 Holzschnitten. Zwei Bände gross 8°.

Preis: 10 Thlr. 12 Sgr.

Auch diese neue Auflage des bewährten Buches ist wieder durch die Resultate der neuesten Forschungen bereichert, wie dieselbe ebenfalls eine beträchtliche Vermehrung des bildlichen Schmuckes aufzuweisen hat.

[51] **Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.**

Soeben wurde ausgegeben: [52]

W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance.

3. Abth. (Kugler, Geschichte der Baukunst, V. Band 3. Abth.)

Preis 2 Thlr. 16 Sgr. (Abth. 1. und 2. à 2 Thlr.)

Auch diese neue Abtheilung, die süddeutschen und österreichischen Länder behandelnd, ist mit zahlreichen, prachtvollen Illustrationen geschmückt, worunter Vieles bisher nicht veröffentlicht.

Der Schluss des Werkes wird bis Ostern 1873 erscheinen.

Verlagsbuchhandlung von **Ebner & Seubert in Stuttgart.**

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Album moderner Meister.

20 Stiche und Radirungen aus dem I.—VI. Jahrgang der „Zeitschrift für bildende Kunst" ausgewählt. Folio, chines. Papier. In eleganter Mappe 5⅓ Thlr.

Geschichte der Architektur.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Vierte stark verm. Aufl. Mit 712 Holzschn. gr. Imp.-Lex. 8. 2 Bde. broch. 6⅔ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Grossartige

Gemälde - Versteigerung.

Der ergebenst Gefertigte bringt hiermit zur Kenntniss der P. T. Kunstfreunde und Galeriebesitzer, dass er am **20.** und **21. December d. J. im Künstlerhause in Wien** eine überaus reichhaltige Sammlung Gemälde der berühmtesten und seltensten modernen und alten Meister versteigern wird. Unter anderen befinden sich darunter zwei Hauptwerke von **Louis Gallait:** „Der Krieg und der Friede", **Andreas Achenbach:** „Der Wildbach", **Meissonier:** „Der junge Edelmann", **Louis Knaus:** „Mutterliebe", **Alfred Stevens:** „Das Atelier", **Willems:** „Gebet der Mutter", **Calame** und **Verboeckhoven:** „Viehtrieb im Walde", **Paul Delaroche:** „Caritas", **Robert Fleury:** „Plünderung Roms", **Brendel:** „Grosse Schafheerde"; dann Figurenbilder von **Anker, Benouville, J. Bréton, Chaplin, Chenu, Comte, Couture, Decamps, Degroux, Eug. Feyen, Fromentin, Guillemin, Hamman, ten Kate, Leubach, E. Levy, Mader, Monchot, Portaels, Vibert, Waldmüller,** und Landschaften von **Clays, Diaz, Dupré, Théodor Rousseau etc.**

Von alten Meistern: **Rubens, Murillo, Raphael, Rembrandt, Frans Hals, Jacob Ruysdael, Van Goyen, Adrian** und **Isaak Ostade, Cuyp, Hobbema, Teniers, Terburg, Gerard Dow, v. d. Neer, Everdingen, Gonzales Coques, Pater, Tiepolo** und viele andere, deren Echtheit verbürgt wird, und die übrigens meist aus den berühmtesten Sammlungen stammen.

Illustrirte Kataloge werden Anfang December im Künstlerhause zu haben sein.

[53] **Karl Sedelmeyer.**

Digitized by Google

Preis-Ausschreiben

für ein

in Bremen zu errichtendes Kriegerdenkmal.

Das Denkmal ist den in dem letzten Kriege gefallenen, ihren Wunden oder Krankheiten erlegenen Bremern gewidmet, deren Namen (etwa 62) und Heimathsort nebst der Zeit und dem Ort ihres Todes an dem Denkmal verzeichnet werden sollen.

Den Künstlern ist überlassen, ein Werk der Architektur oder der Plastik, oder der Architektur und Plastik zu wählen.

Für die Entwürfe ist als maßgebend zu betrachten, daß das Denkmal einschließlich aller zu dessen Errichtung erforderlichen Arbeiten und des Honorars für den Künstler mit einem Kostenaufwand von höchstens 60,000 Mark Reichswährung hergestellt werden kann; Entwürfe zu einem Denkmal von niedrigerem Kostenbetrage sind nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern erwünscht, der genannte Kostenbetrag bezeichnet lediglich die Grenze, bis zu welcher hinsichtlich des Kostenbetrages des Denkmals Entwürfe als konkurrenzfähig zu erachten sind.

Der Platz für das Denkmal ist zur Zeit noch nicht bestimmt, die Aufstellung des Denkmals in den Wallanlagen würde wünschenswerth sein.

Die Entwürfe und zwar die plastischen als Modellskizzen oder als Gipsabgüsse in einer mindestens 75 Centimeter betragenden Höhe, sind bis zum 15. März 1873 an die hiesige Regierungskanzlei einzusenden, unter Beifügung eines Mottos, eines mit demselben Motto bezeichneten versiegelten, den Namen des Künstlers enthaltenden Schreibens und eines Kostenanschlages.

Nach dem genannten Termin werden die eingesandten Entwürfe in Bremen während acht Tagen öffentlich ausgestellt.

Das Preisgericht besteht aus den Herren Professor **Dr. Drake** zu Berlin, Professor **Dr. Hettner** zu Dresden und Oberbaurath **Schröder** zu Bremen.

Dasselbe entscheidet, welchem der Entwürfe in Rücksicht auf künstlerischen Werth, Angemessenheit und Ausführbarkeit der ausgesetzte Preis von 1000 Mark, welchem der ausgesetzte zweite Preis von 750 Mark Reichswährung zuzuerkennen sei. Ueber die beiden prämiirten Entwürfe erhält die unterzeichnete Deputation das freie Verfügungsrecht.

Bremen, den 24. November 1872.

[54] **Die Deputation**
für die Errichtung eines Krieger-Denkmals.

---

[55] # Weiss, Kostümkunde.

Nachdem die „**Kostümkunde**" von **Professor Hermann Weiss** in **Berlin** nunmehr in einem, durch die Schwierigkeit der Bearbeitung bedingten längeren Zeitraum **vollständig** erschienen ist, hat sich die Verlagshandlung, in Berücksichtigung vieler an sie ergangener Wünsche, entschlossen, eine neue

Lieferungs-Ausgabe

zu veranstalten, um auf diese Weise die Anschaffung des Werkes aufs Neue zu erleichtern. Die Ausgabe erfolgt in 16 Lieferungen, welche in etwa Jahresfrist in den Händen der geehrten Abnehmer sein werden. Die Eintheilung ist wie folgt:

Liefg. 1—5. = I. Band: **Kostümkunde des Alterthums.**
Preis jeder Lieferung 3 Fl. oder 1 Thlr. 24 Sgr.

Liefg. 6—9. = II. Band: **Kostümkunde des Mittelalters.**
Preis jeder Lieferung 2 Fl. 48 Kr. oder 1 Thlr. 22 Sgr.

Liefg. 10—16. = III. Band: **Kostümkunde vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.**
Preis jeder Lieferung 2 Fl. 40 Kr. oder 1 Thlr. 18 Sgr.

Dieses Werk bietet dem Künstler wie dem Archäologen, dem Gelehrten wie dem Freunde der Culturgeschichte eine Fülle von Material, aus den sorgfältigsten Quellenstudien hervorgegangen, lichtvoll und anziehend geschrieben und durch die trefflichsten Holzschnitte illustrirt. Während die bis jetzt erschienenen Werke nur ein besonderes Feld der Kostümwissenschaft behandeln, fasst der Autor des vorliegenden die gesammten äusseren Erscheinungen auf dem Gebiete des Kostüms, von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung in's Auge. Er liefert dadurch eine völlige Culturgeschichte, die dem Künstler um so werthvoller ist, als sie die Ergebnisse der angestellten Forschungen durch die beigegebenen Illustrationen zur Anschauung bringt, während der Philologe und Archäologe, der Dichter wie der Historiker darin eine Reihe der sorgfältigsten Forschungen niedergelegt finden, deren Werth durch reiche Literatur-Nachweisungen erhöht wird. Das Buch verdient die weiteste Verbreitung, da es nach Inhalt und Form zu den Zierden unserer Literatur gehört und die Klarheit der Darstellung mit wissenschaftlicher Gründlichkeit vereinigt.

Verlagshandlung von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart.**

Kaulbach's Meisterwerke

zu Weihnachtsgeschenken

ganz vorzüglich geeignet.

In der **Nicolai'schen Verlagsbuchhandlung** in Berlin sind erschienen:

Kaulbach, Shakespeare-Gallerie in Kupferstichen von Eichens, Gonzenbach, Hoffmann, Jacoby und Schäffer. Grofs-Royal-Folio. 18 Thlr., chin. Papier 22 Thlr. — Lief. I. *Macbeth* (3 Blatt) $7\frac{1}{2}$ Thlr., chin. Papier 9 Thlr. — Lief. II. *Der Sturm* (2 Blatt) 5 Thlr., chin. Papier 6 Thlr. — Lief. III. *König Johann* (3 Blatt) $7\frac{1}{2}$ Thlr., chin. Papier 9 Thlr. (Jedes Blatt ist auch einzeln à 3 Thlr., chin. Papier à $3\frac{2}{3}$ Thlr. zu haben.)

Kaulbach, Shakespeare-Album in photographischen Abbildungen *nach den Handzeichnungen des Künstlers.* 9 Blätter in Folio. Preis 10 Thlr. In eleg. Mappe mit Goldpressung 12 Thlr. und 15 Thlr.

Kaulbach, Shakespeare-Album. Neueste Cabinet-Ausgabe. In eleganter Mappe mit Goldpressung. $4\frac{1}{2}$ Thlr.

Kaulbach, Kompositionen zu Shakespeare's Dramen. Visit-Format. 9 Blätter. 3 Thlr.

Kaulbach, Der Tod Julius Caesar's. Nach der Handzeichnung Kaulbach's photographirt. Ausgabe No. I. 6 Thlr. — No. II. 4 Thlr. — No. III. $1\frac{1}{3}$ Thlr. — No. IV. $\frac{5}{6}$ Thlr. — No. V. $\frac{1}{2}$ Thlr. No. VI. (Visit) $\frac{1}{3}$ Thlr.

Kaulbach, Hermes fordert von Kalypso die Entlassung des Odysseus. (Homer's Odyssee, fünfter Gesang). Nach der Handzeichnung Kaulbach's, in Photographie. Facsimile-Ausgabe à 6 Thlr. — Ausgabe I à 3 Thlr. — Ausgabe II (Album-Format) à 1 Thlr. — Visit à 10 Sgr.

Kaulbach, Mutterliebe. Nach der Handzeichnung des Künstlers, in Photographie. Facsimile-Ausgabe à 6 Thlr. — Ausgabe I à 3 Thlr. — Ausgabe II (Album-Format) à 1 Thlr. — Visit à 10 Sgr.

Kaulbach, Das Märchen vom Zwergkönig Worzel und dem Rattenkönig Fitzliratzi. 3 Blätter in Photographie, nach den Handzeichnungen Kaulbach's. Mit Text. Album-Format 3 Thlr. — Visit 1 Thlr. [56]

Verlag von E. A. SEEMANN.

Die Galerie
zu
Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg. auf chines. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt $7\frac{1}{2}$ Thlr. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 9 Thlr.

Digitized by Google

Prachtwerke aus dem Verlage von A. Kröner in Stuttgart,

[57] zu Festgeschenken geeignet.

Ansichten von Closs, Raupp, Ritter etc. Starnbergersee. Kochelsee. Ammersee. Reichenhall. Partenkirchen. Eibsee. Oberammergau. Walchensee. Tegernsee. Spitzingsee. Schlittersee. Wendelstein. Miesbach. Chiemsee ꝛc.

Neues Prachtwerk ersten Ranges.

Sr. Maj. König Ludwig II. von Bayern gewidmet.

Ansichten von Steffan, Höfer, Wopfner etc. Königssee. Obersee. Ramsau. Mühlsturzhörner. Wimbachklamm. Berchtesgaden. Salzburg Gmunden. Ischl. St. Gilgen. St Wolfgang mit Schafberg. Gosausee ꝛc

Aus deutschen Bergen.

Ein Gedenkbuch vom bayerischen Gebirge und Salzkammergut.

Geschrieben von **Herman Schmid** und **Karl Stieler.**

Mit zahlreichen

prachtvollen Illustrationen von den bedeutendsten deutschen Künstlern.

In Holz geschnitten von **A. Closs** in Stuttgart.

Preis geheftet Rthlr. 8. 20. — fl. 15. 12

Prachtvoll gebunden Rthlr. 10. 20. — fl. 18. 40.

Thierstücke von Friedrich Voltz: Saumpferd an der Benediktenwand. Gemsenfamilie. Adler überfällt eine Schafheerde. Pferde unter der Schirmtanne. Ziegenalm. Mittagsschlick auf der Alm. Almabzug.

Genrebilder von Diez, Ramberg, Raupp, Watter etc. Kirchweihe. Bauernhochzeit. Fischzug. Sommerfrischler. Verfolgung eines Wilddiebs. Beim Tanze. Kahnfahrt. Holzknechte. Mädchen auf der Altane ꝛc.

Prachtwerk von A. v. Werner illustrirt.

Hugdietrich's Brautfahrt.

Ein episches Gedicht

von

Wilhelm Herz.

Illustrirt von A. von Werner.

Holzschnitte von Adolf Closs.

Preis elegant cartonirt Rthlr. 5. — fl. 8. 45 kr. Prachtvoll gebunden Rthlr. 6. — fl. 10. 30 kr.

Empfehlenswerthe Festgeschenke

[56] aus dem

Verlag von Ebner & Seubert in Stuttgart.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Denkmäler der Kunst, zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Zwei Bände. Bearbeitet von **Dr. W. Lübke** und **Joseph Caspar.** Carton. 38 Thlr. 12 Sgr. Eleg. geb. 42 Thlr. 18 Sgr.

Auszüge daraus:

Denkmäler der Architektur. 57 Tafeln mit Text. In Carton. 14 Thlr. 12 Sgr.
Denkmäler der Sculptur. 36 Tafeln mit Text. In Carton. 9 Thlr. 16 Sgr.
Denkmäler der Malerei. 63 Tafeln mit Text. In Carton. 16 Thlr. 20 Sgr.
— — **Volksausgabe,** bearbeitet von **Prof. Dr. W. Lübke.** 10 Thlr. 28 Sgr. Eleg. geb. 11 Thlr. 22 Sgr.

Verlag

von

E. A. SEEMANN in Leipzig.

Zu Festgeschenken empfohlen:

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller.** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chinef. Papier mit Goldfchnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

So eben ift erfchienen:

Deutsche RENAISSANCE.

10. Lieferung: **Höxter,** herausg. von *B. Liebold.* Inhalt: Das Hütte'fche Haus mit Details; Thorweg und Erker des Tilly-Hauses; Anficht und Erker des Freife'fchen Hauses; Anficht und Erker der Dechanei; Façadentheil des Wilke'fchen Hauses.

11. Lieferung: **Augsburg,** herausg. von *L. Leybold.* 3. Heft. Inhalt: Altar aus St. Ulrich mit Details; Ofen aus dem Rathhaufe; Der Auguftus-Brunnen; Kanne und Wafferbecken im Befitze des Herrn Soiter.

12. Lieferung: **Mainz,** herausg. von *W. Ohaus.* 1. Heft. Inhalt: Denkmal der Familie Gablentz mit Details; Pilafterfüllungen am Grabmal des Kurfürften Albert von Brandenburg; Chorftühle im Dom; Privathaus «König von England»; Fenftereinfaffung im Schöfferhofe.

Jede Lieferung umfasst 10 Blatt in Folio und koftet 24 Sgr.

Hierzu eine Beilage der Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 10.

Beiträge

sind an Dr. **C. v. Lützow** (Wien, Theresianumg. 23) od. an die **Verlagsh.** (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

20. December 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Vom Christmarkt. — Denksprüche von Marie von Olfers. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Münchener Kunstverein. — Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. — J. A. Klein. — X. Steifensand. — Beilage: Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst Nr. 2.

Vom Christmarkt.

Mit Illustrationen.

III.

Ein Rabe, unter seines Gleichen ein Plebejer, mag in einer Schaar buntbefiederter Papageien als vornehmer Herr gelten, wie sich ja auch der schwarze Frack ungestraft zwischen betreßten Galauniformen sehen lassen darf. Wir halten es daher nicht für gewagt, mit einem Sprunge von dem Chromodruck auf die schwarze Kunst zu gerathen, in welcher Ronewka der unübertroffene Meister war. Aus dem Nachlasse des nun selbst in's Reich der Schatten eingezogenen, scheint es, stammen die „Sechs Schattenbilder", welche, zu einem allerdings etwas magern Album vereinigt, bei Gebr. Pätel in Berlin erschienen sind. Glückliche Nachfolge hat der in seinen Shakespeare-Illustrationen wohl noch lange fortlebende Künstler in Hanna Böhm gefunden. In einer grauen Mappe legt die uns bisher noch nicht begegnete Künstlerin als erste Lieferung neun ihrer „dunkeln Bilder" (Verlag von A. Duncker) auf den Weihnachtstisch, und wir freuen uns der hübschen Gabe, die sich zu den besten der Gattung zählen darf. Außer Andersen's „Bilderbuch ohne Bilder", welches den Stoff zu drei Darstellungen geliefert, sind verschiedene in- und ausländische Lyriker und Shakespeare's „Lustige Weiber" in Kontribution gesetzt, und zu den Kindern civilisirter Europäer haben sich poetisch angehauchte Hindumädchen und gedankenvolle Rothhäute gesellt — in der That eine „schwarze Internationale", wie man sie sich nicht besser wünschen kann. Die Figuren sind nicht alle gleich lebendig empfunden und geschickt bewegt, lassen aber durchweg ein gutgeartetes Talent erkennen, welches hinreichend Grazie und Geschmack entwickelt, um des Beifalls sicher zu sein. Unsere Schlußvignette ist der Blattfolge entnommen, deren Fortsetzung wir gern entgegensehen.

O. Doch zurück zu den farbenprächtigen Erzeugnissen der Steindruckpresse! Seit der Oelfarbendruck sich so weit vervollkommnet hat, daß er, nicht allzu nah betrachtet, das Auge in Zweifel läßt, ob die Hand des Malers oder die Maschine die Farben aufgetragen, ist der Begehr nach diesen Surrogaten der Malerei so gestiegen, daß immer neue Anstalten ins Leben treten, um die Gunst der Lage auszubeuten. Wenige indeß möchten mit Erfolg gegen eines der ältesten Institute dieser Art in die Schranken treten können, mit der Kunstanstalt von Ed. Hölzel in Wien. Zum Beweis dafür möge es uns erlaubt sein, aus der großen Menge von trefflichen Landschaftsbildern, besonders Alpenlandschaften, von religiösen und Genrebildern, von Thier-, Blumen- und Fruchtstücken, die aus derselben hervorgegangen sind, nur vier der neuesten Erzeugnisse derselben hier hervorzuheben, welche am schlagendsten dafür sprechen, daß der Oelfarbendruck nicht mehr ein bloß technisches Vervielfältigungsmittel, sondern zu einem Kunstmittel geworden ist. Schon die eine Thatsache liefert ein sprechendes Zeugniß für die Höhe der Leistungen der Hölzel'schen Oeldrucke, daß es für den Laien ein Ding der Unmöglichkeit ist, ein solches Bild von einem wirklich gemalten Oelbilde auf den ersten Blick zu unterscheiden. Noch mehr aber steigert sich unsere Anerkennung, wenn wir auch die koloristischen Effekte und die Wiedergabe der Zeichnung in Betracht ziehen. Das erste, und zwar auch das dem Umfang nach bedeutendste, das „Wellhorn" mit dem Reichenbach nach einem trefflichen Gemälde von J. G. Steffan in München darstellend, dem wir unbedingt die Palme zuerkennen

Digitized by Google

1861. Im Auftrag des Königs von Bayern malte Piloty die Gemahlin Ludwigs II., Marie von Preußen, als Elisabeth von Thüringen, wie sie Kranke pflegt. Das Bild ist nicht ausgeführt worden, aber Piloty hat es in einer Skizze festgehalten, die sich jetzt im Besitz der Frau von Piloty befindet. Diese Skizze ist ein Meisterwerk. Sie ist in Farbe und Ausdruck so vollendet, daß sie ein Bild für sich ist. Die Gestalt der Elisabeth, die Kranken, die Umgebung, alles ist in einer Weise gemalt, daß man sich nicht satt sehen kann. Piloty hat sich in dieser Skizze selbst übertroffen.

1862 Piloty hat sich auch selbst übertroffen in seinem Bild: Nero auf den Trümmern Roms. Es ist ein Bild, das man nicht vergessen kann, wenn man es einmal gesehen hat. Nero hat sich seine Stadt niedergebrannt, um sich an dem Anblick zu weiden. Er sitzt auf einem Felsen, die Leier in der Hand, und singt. Um ihn herum ist alles Grauen und Entsetzen. Die Gestalt Neros ist ein Meisterwerk der Charakteristik. Sie ist ganz Ausdruck. Die Gestalt ist nicht schön, aber sie ist interessant. Sie ist ein Typus, wie ihn nur ein Künstler schaffen kann, der sich in die Seele seiner Figuren versenkt hat. Piloty hat sich in diesem Bild selbst übertroffen

Wien, um 1470. Gerhard Roorkens aus Zwolle, † 1. Februar 1. Mai 1470. —

liegen. Was die Herausgeber in der Ankündigung versprochen, das sind sie in den erschienenen Heften unter Mitwirkung der angesehensten Kräfte auf schriftstellerischem wie künstlerischem Gebiet mit dem schönsten Erfolg bemüht gewesen, in Wort und Bild zu erfüllen und zur Wahrheit zu machen. So besitzen wir eine deutsche Jugendzeitschrift, welche auf ebenso belehrende wie das Schönheitsgefühl erweckende, anziehende Weise unsere erwachsende Jugend mit den Schönheiten und Eigenthümlichkeiten unseres Vaterlandes vertrauter zu machen und die Erinnerungen an die Großthaten unseres Volkes wach zu erhalten sucht. Die Gaben des Worts und der Schrift finden in größern und kleinern Bildern, in Vignetten und Initialen ꝛc. anschauliche Erläuterung. Für einen guten Fortgang des Unternehmens bürgt die lange Reihe der angesehensten Namen auf belletristischem wie artistischem Gebiete, von denen wir nur auf die von Geibel, Th. Storm, Hoffmann von Fallersleben, J. Lohmeyer, J. Sturm, Roquette, Mörike, Bodenstedt, Pletsch, L. Richter, Bürkner, Thumann, Schnorr, Georgy, Führich, Hendschel aufmerksam zu machen brauchen. — Das gleichfalls bei A. Dürr erschienene „Illustrirte deutsche Kinderbuch" von Georg Scherer ist zu bekannt und anerkannt, zu verbreitet und zu beliebt mit seinen alten und neuen Liedern, Märchen, Fabeln, Sprüchen und Räthseln, als daß wir etwas Weiteres zu seiner Charakterisirung und zu seinem Lobe, sowie zum Ruhme der seinem Inhalte beigegebenen zahlreichen Radirungen und Holzschnitte nach P. v. Cornelius, W. v. Kaulbach, G. König, v. Kreling, E. Neureuther, O. Pletsch, Fr. Pocci, L. Richter, Schmolze, v. Schwind, Strähuber, Thumann ꝛc. sagen sollten. Hier genüge es, zu konstatiren, daß vom erstem Bande die fünfte vermehrte Auflage vor uns liegt. — Dasselbe gilt auch von der Jugendschrift: „Aus der Kinderwelt. Ein Buch für jüngere Kinder von Ottilie Wildermuth," die, mit anmuthigen Zeichnungen von O. Pletsch versehen, in mehr als anständiger, man möchte fast sagen glänzender äußerer Ausstattung im Verlage von A. Krabbe zu Stuttgart in der dritten Auflage erschienen ist. — Wir verbinden hiermit — weil auch vorzüglich für die Jugend bestimmt — zwei im Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld erschienene illustrirte Werke, die „Naturgeschichte der deutschen Vögel. Mit besonderer Berücksichtigung ihrer Haltung und Wartung. Für junge und alte Freunde der Vogelwelt von O. Klasing. Mit zahlreichen Abbildungen" und „die Schweizerische Alpenwelt. Für junge und alte Freunde der Alpen dargestellt von A. Feierabend. Mit 13 zweifarbigen Tonbildern von E. Heyn und F. Specht", welche beide reich und geschmackvoll ausgestattet sind, zum Theil mit Benutzung älterer Holzschnitte, die uns aus dem Reinick'schen Jugendkalender alte liebe Bekannte sind.

Nachträglich haben wir noch einige illustrirte Werke aufzuführen, die uns erst jetzt zur Besprechung zugingen, zunächst „Pharus am Meere des Lebens. Illustrirt von A. Schmitz" (Iserlohn, Bädeker), eine reichhaltige, schön und splendid gedruckte Sammlung von poetischen und prosaischen Aussprüchen und Gedanken unserer großen Geister, die unter nicht weniger als 156 abstrakte, alphabetisch geordnete Rubriken untergebracht sind, eine wahre Fundgrube für Solche, die um einen Spruch des Andenkens, um ein gedankenvolles Zeichen der Erinnerung, um ein Motto oder dergleichen in Verlegenheit sein sollten. Uns interessiren hier vor allem die Illustrationen, welche Adolf Schmitz in Düsseldorf den einzelnen Rubriken beigegeben hat, in denen er namentlich zeigt, wie ein zugleich denkender und schöpferischer Künstler abstrakte Vorwürfe doch konkret und lebensvoll versinnlichen kann. Durch größere Bilder wie durch kleinere, durch Anfangs- wie durch Schlußvignetten weiß dieser Künstler seiner Gedankenunterlage eine darstellbare Seite abzugewinnen, bald symbolisch, bald allegorisch, bald ideal, bald aus dem Leben gegriffen, oder sie doch mit irgend einem bildlichem Schmuck zu verschönern, bestehe er auch nur aus einer Arabeske oder einem verzierten Buchstaben. Alles dieß geschieht auf die mannichfachste Weise, immer aber in stilvollen, bald strengen bald anmuthigen Formen in meist wohlgelungenen Holzschnitten. — Das zweite Werk ist eine bei Gebr. Paetel in Berlin erschienene Prachtausgabe von Eduard Duller's „Geschichte des deutschen Volkes. Bearbeitet und fortgesetzt von Dr. W. Pierson", von der hier die dritte, bis 1871 fortgeführte Auflage, mit 66 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Holbein, L. Richter, Kirchhoff und vier Spruner'schen Karten, in zwei schön gebundenen Bänden vorliegt. Die gegenwärtige, von Pierson zu ihrem Vortheil sehr umgestaltete und vermehrte Auflage zeichnet sich auch durch ihre passenden, durch geschickte Komposition und ausdrucksvolle Zeichnung ausgezeichneten, meist auch in Schnitt wohlgelungenen Holzschnitte aus, von denen leider manche durch schlechten Druck verunglückt sind. — Das folgende ist ebenfalls ein Prachtwerk (und dieß im vollsten Sinne des Wortes) aus dem Verlage von Gebr. Paetel: „Aus altrömischer Zeit. Kulturbilder von Theod. Simons. Mit Illustrationen von Alexander Wagner." Das erste Heft stellt uns ein Werk in Aussicht, das, wenn es auf alle Gebiete des altrömischen Lebens in gleicher Weise ausgedehnt wird, uns das Thun und Treiben der Römer der Kaiserzeit so gründlich und doch faßlich und anschaulich, so treu und doch anziehend und fesselnd vorführen wird, wie bisher kein anderes Werk gethan hat. Noch nie haben wir eine Schilderung der Gladiatorenkämpfe, der Thierhetzen und der Wagenrennen der alten Römer gelesen, die uns so lebendig in medias res versetzte, sie gewissermaßen vor unserm Auge sich abspielen ließe. — Dem eben besprochenen lassen wir ein wesentlich

Digitized by Google

anders geartetes Prachtwerk folgen, das gleich nach dem Beginn ſeines Erſcheinens in dieſer Zeitſchrift begrüßt worden iſt, und dem wir keine prägnantere Beurtheilung zu Theil werden laſſen können, als indem wir kurz ausſprechen, daß in ihm das Kunſtwerk noch weit das Prachtwerk überragt, ſo glänzend auch die Ausſtattung des letzteren ſein mag. Wir meinen das nun vollſtändig bei A. Kröner in Stuttgart erſchienene Werk: „Aus Deutſchen Bergen. Ein Gedenkbuch vom bayriſchen Gebirge und Salzkammergut. Geſchrieben von H. Schmid und K. Stieler. Mit Illuſtrationen von G. Cloß, W. Diez, A. v. Ramberg, K. Raupp, J. G. Steffan, Fr. Voltz, J. Watter ꝛc." — In demſelben Verlage erſchien auch in einer Prachtausgabe: „Hugdietrichs Brautfahrt. Ein epiſches Gedicht von Wilhelm Hertz, illuſtrirt von A. v. Werner. Holzſchnitte von A. Cloß." Es war ein glücklicher Gedanke, die gelungene poetiſche Bearbeitung dieſes altdeutſchen Sagenſtoffes von W. Hertz durch Illuſtrationen dem ſinnlichen Verſtändniß näher zu rücken, da das an maleriſch darſtellbaren Situationen ſo reiche Gedicht gewiſſermaßen dazu auffordert. Dieß iſt denn auch von Werner auf die gelungenſte Weiſe geſchehen, da er es verſtanden hat, nicht blos die ergiebigſten Situationen zu wählen, ſondern ſie auch im Sinne des Gedichtes ſchön und charakteriſtiſch zu geſtalten. Nächſt der Trefflichkeit der Holzſchnitte mag auch die ſplendide typographiſche Ausſtattung hervorgehoben werden.

V.

O. Um unſere Ueberſicht über den heurigen literariſch-artiſtiſchen Weihnachtsmarkt ſo vollſtändig wie möglich zu machen, wollen wir noch einiger hervorragender Erſcheinungen deſſelben, die zum Theil ſchon in dieſen Blättern ausführlich beſprochen ſind, zum Theil eingehendere Beſprechungen noch zu erwarten haben, wenigſtens kurzhin erwähnen. Vor allen die beiden Publikationen des ruſſiſchen Künſtlers N. Maſſaloff „Les Rembrandt de l'Ermitage impérial de St. Petersbourg, 40 planches gravées à l'eau forte" und „Les chefs-d'oeuvre de l'Ermitage imp. de St. P. I. Serie. 20 planches gr. à l'eau forte" (Verlag von W. Drugulin in Leipzig). Maſſaloff iſt ein Schüler Flameng's, deſſen Darſtellungsweiſe nachzukommen er mit vielen Eifer beſtrebt geweſen iſt. Ferner Carl Frommel, „Sechs Waldlandſchaften in Originalradirungen, mit Text von J. E. Weſſely" (Verlag von E. A. Seemann), von denen den Leſern im erſten Hefte dieſes Jahrgangs eine Probe vorgelegt wurde. Sodann Schwind's „Aſchenbrödel", Holzſchnittausgabe mit Benutzung der Thaeter'ſchen Kupferſtiche (Verlag von A. Dürr), ein ſchon in Hinſicht auf die Populariſirung dieſer Meiſterleiſtung ſehr verdienſtliches Unternehmen, zu welchem H. Lücke eine treffliche, den Künſtler und ſeine Werke charakteriſirende Einleitung geſchrieben hat. Erwähnen wollen wir bei dieſer Gelegenheit, daß auch Schwind's „Schöne Meluſine" in Photographien (P. Neff in Stuttgart) erſchienen iſt. Hoffen wir, daß das letzte Werk des verſtorbenen Meiſters ebenfalls bald in Stich oder Holzſchnitt eine nicht allzugroße Anſprüche an den Geldbeutel erhebende gelungene Nachbildung erfahren werde. — Nicht gerade aus künſtleriſchen Intentionen hervorgegangen, aber immerhin dienlich zur Erweiterung unſerer kunſtgeſchichtlichen Kenntniſſe iſt das große photographiſche Prachtwerk, welches die „Archäologiſch-architektoniſchen Aufnahmen der Expedition nach Süd- und Weſtindien, für die engliſche Regierung ausgeführt von Capt. Lyons" in 200 Blatt veröffentlicht (Berlin, bei S. P. Chriſtmann). — Als eine ſpeziell für Künſtler intereſſante Erſcheinung ſei noch erwähnt das in facſimilirten Nachbildungen der Ausgabe von 1581 erſchienene Trachtenwerk: „Costumes civils et militaires du XVI. siècle par Abr. de Bruyn d'Anvers" oder, wie der urſprüngliche Titel lautet: „Habitus variarum gentium" in 33 Quart- und Folioblättern (München, Roſenthal's Antiquariat).

Sn. Zum Schluß wenden wir uns noch einmal zum Anfang zurück, zu den Erſcheinungen des Kunſtmarktes, die der nationalen Erhebung von 1870 ihre Entſtehung verdanken. Wir hatten es überſehen, auf eine photographiſche Publikation aufmerkſam zu machen, die allen denen, welche Augenzeugen des Truppeneinzugs in Berlin am 16. Juni 1871 waren, als ein Erinnerungsmal an den Triumphzug des ſiegreichen Kaiſers beſonders lieb und werth ſein wird. Aber auch diejenigen, denen es nicht beſchieden war, die „Siegesſtraße in Berlin" mit eignen Augen zu ſehen, werden der Photographie dankbar ſein, daß ſie das Bild der nur für wenige Tage improviſirten Feſtdekoration feſtzuhalten und aufzubewahren wußte (Verlag von R. Hoffmann in Berlin, mit Text von Karl Eggers). Kommt auch von den mannigfaltigen Kunſtwerken, die bei dieſer Gelegenheit in glücklicher Begeiſterung geſchaffen wurden, nicht alles zur rechten Geltung, da die Wirkung der Farbe fehlt und der photographiſche Apparat Hell und Dunkel nicht überall nach künſtleriſchen Rückſichten vertheilt, ſo iſt doch das Hauptwerk, welches der große Tag ins Leben gerufen, die Germania mit dem herrlichen Frieſe Siemering's, durch Detaildarſtellungen vollkommen deutlich veranſchaulicht und dem Auge genießbar gemacht. Wahrlich, es iſt ſchwer zu begreifen, wie angeſichts dieſer packenden Schilderung des „Volkes in Waffen" ſich noch National-Denkmal-Comité's nach neuen Entwürfen umſehen können, um das Projekt zu finden, welches der Verherrlichung der Kriegs- und Siegesjahre den rechten und vollen Ausdruck verleiht. Hie

Rhodus! Schöneres und Volksthümlicheres zugleich wird kaum die kühlere Ueberlegung zu Stande bringen als hier aus wogender Begeiſterung hervorgegangen. Freilich auf den Bergen, um Touriſtenneugier zu befriedigen, ſollte man Siemering's Fries nicht anbringen, vielmehr auf dem volksbelebten Markte oder vor dem hoffentlich bald erſtehenden Parlamentshauſe des deutſchen Reiches.

Kunstliteratur.

Denksprüche von Marie v. Olfers. Unter diesem Titel ist im Verlage der Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt in Berlin ein kleines, nett ausgestattetes Album erschienen, das sich sogleich viele Freunde bei Jung und Alt erworben hat und auch in weiteren Kreisen bekannt zu werden verdient. Das Talent des kunstsinnigen Fräuleins hat sich bereits oft in zierlichen Arbeiten bewährt, die auf berliner Ausstellungen und Bazaren bewundert wurden; in diesem Album bringt die Künstlerin eine Gabe, die durch Vervielfältigung Viele zu erfreuen geeignet ist. Es sind ein Dutzend Tellerbilder; der gereimte Denkspruch bildet den Rand und wird durch Darstellungen im Farbendruck, die den Boden des Tellers einnehmen, illustrirt. Die Komposition ist einfach, naiv, aber gerade in dieser ungezwungenen Einfachheit liegt der Hauptreiz. Ein Engel füttert schreiende Vögelchen im Neste: „Gott giebt Futter den Vögelein, aber sie müssen drum schrein"; ein Frosch springt vom Schooße einer gekrönten Maid herab: „Setz einen Frosch auf goldnen Stuhl, er hüpft doch wieder in seinen Pfuhl"; ein Kinderpaar in Karnevalstracht: „Fastnacht alle Tag nur ein Narr ertragen mag"; ein liebenswürdiges Narrenpärchen: „Jeder hat einen Sparren frei, wer's nicht glaubt, hat zwei"; ein vornehmes Dämchen, der ein Hündlein die Schleppe nachträgt: „So schön das Kleid auch sei, 's wird endlich Lumperei" ꝛc. Die Tendenz des Bilderbuchs ist am besten durch das im Umriß auf dem Deckel ausgeführte dreizehnte Bild ausgedrückt: ein Junge in Schellenkappe klopft an eine Pforte, die ein Engel öffnet: „Im Scherz klopft mancher an und im Ernst wird aufgethan". So ist das Ganze wieder eine Illustration des bekannten Dichterwortes: Hoher Sinn liegt oft im kind'schen Spiel.

J. E. Wessely.

Kunstvereine.

R. E. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der ersten Sitzung besprach Professor Curtius die neuesten Entdeckungen von Schliemann in Neu-Ilion. Nach vieler aufgewandter Mühe und Kosten war Schliemann, der bekanntlich Neu-Ilion für das alte Troja in Anspruch nimmt, auf die Ruinen eines Tempels gestoßen, den er nach seiner Theorie für den Tempel der Minerva hält; unter andern baulichen Resten hatte sich vor allen Dingen eine Metope mit anstoßenden Triglyphen ergeben, die Metope mit der Darstellung des Helios auf dem Sonnenwagen. Der Wagen selbst ist nicht sichtbar; von den vier vorgespannten Pferden sind die beiden vordersten nach rechts gewandt, das dritte fast en face dargestellt, während das vierte in flachem Relief auf der Fläche angebracht ist; Helios selbst, in langem Gewande, mit einer Art Shawl um die Schultern, ist mit dem Gesicht en face dargestellt; seine Krone ist durch größere und kleinere Strahlen, die mit einander abwechseln, gebildet. Während bei der Bildung der Pferde Anklänge an die Parthenonskulpturen sich finden, ist die Gestalt des Helios in einem viel späteren Stil gehalten; die Erinnerung an klassische Vorbilder und die malerische Anlage des Ganzen ist nicht zur Harmonie gebracht. Danach und mit Rücksicht auf die Gestaltung der Triglyphen und die sonderbare Bildung der Strahlenkrone wurde das Relief, also auch die Entstehung des Tempels in die erste Kaiserzeit hinuntergerückt. Prof. Strack legte die Photographie der jetzt im British Museum ausgestellten, mit Hochreliefs umgebenen Säule aus dem Artemistempel von Ephesus vor; nach einer Münze von Ephesus hatte man schon früher das Vorhandensein von Reliefs an den Säulen geschlossen. Die sechs Figuren, in ziemlich schlanken Proportionen gehalten, gehören mit zu dem schönsten, was uns aus der Epoche des Skopas und Praxiteles erhalten ist. Weiter referirte Prof. Bruns auf Grund seiner Reise in Italien über die neuesten, schon vielfach in Zeitungen erwähnten Ausgrabungen auf dem römischen Forum. Nördlich von der Phocussäule, in ziemlicher Entfernung von dem Bogen des Septimius Severus und den gewöhnlich auf die Rostra bezogenen Fundamenten ist man in dem Unterbau eines mittelalterlichen Bauwerkes auf zwei Marmorstücke gestoßen, die ungefähr fünf Meter lang, unter einander parallel, noch in ein anderes Marmorstück als Basis eingefalzt stehen, so daß wohl daran, daß sie sich auf ihrem ursprünglichen Aufenthaltsort erhalten haben, nicht zu zweifeln ist. Neben mehrmaligen Darstellungen eines Feigenbaumes fallen besonders Personen auf, die Schriftrollen in der Hand halten, und andere, die ähnliche Gegenstände in einen Scheiterhaufen zu werfen scheinen, daneben ein Tribunal mit dem Vorsitzenden, und auf den Stufen eine Frau mit einem Kind im Arme stehend. Nicht unwahrscheinlich ist die von Mommsen ausgehende Erklärung, daß es sich um Verbrennen der Schuldverschreibungen handelt, eine von den Kaisern öfters beliebte Maßregel. Ob die Frau mit dem Kinde dann auf Vormundschaftsgesetzgebung sich bezieht, und ob das Relief unter Trajan oder Hadrian gehört, konnte nicht zur Gewißheit gebracht werden. Darauf legte Dr. Engelmann das 1862 in Rom an der Via Labicana gefundene, im Besitz des Malers Wittmer in Rom befindliche Laokoonrelief im Original vor. (Vgl. Arch. Zeitg. 1863, S. 89, Taf. CLXXVIII.) Er suchte nachzuweisen, daß die gewöhnlich gegen das Alterthum des Reliefs vorgebrachten Gründe nicht stichhaltig sind. Zunächst ist zwar noch kein antikes Relief von ovaler Form nachgewiesen, aber ursprünglich war das vorliegende Relief gar nicht oval, sondern rechteckig, wie sich daraus, daß die Krümmung auf der linken Seite viel zu stark ist, sowie aus den Beschädigungen, welche die Extremitäten des linken und rechten Knaben bei der Abarbeitung der Ecken erhalten haben, ferner aus dem nur ganz oberflächlich behauenen, nicht geglätteten Rande ergiebt. Wahrscheinlich hatte die Platte bei irgend einem Zufalle an einer der Ecken Havarie erlitten, und es wurden dann, um wenigstens die Komposition zu retten, die sämmtlichen Ecken abgearbeitet. Ebensowenig darf aus der Verschiedenheit der Bearbeitung auf Fälschung geschlossen werden; gerade ein Fälscher, der sich einen bestimmten Stil zu eigen gemacht, würde nicht neben besser ausgeführten Theilen, wie dem Leibe und den Schenkeln des Laokoon, bei anderen, wie beim Haupte, sich mit oberflächlicher Bearbeitung durch Bohrlöcher zufrieden gegeben haben. Noch weniger dürfen die Abweichungen von der bekannten Gruppe des Vatican für Fälschung sprechen; ein Neuerer würde sich solche starke Abweichungen, wie sie hier erscheinen (vier Schlangen statt zwei, der eine Knabe ist ganz losgelöst von der Gruppe, der andere stürzt scheinbar mit dem Kopfe voran aus der Höhe; der Vater ist wie in der Gruppe auf dem Altar niedergesunken, es fehlt aber die dies motivirende Umschlingung durch die Schlangen), nie und nimmermehr gestattet haben. Wenn man einwendet, daß beim Vater, wo doch jedenfalls das Original der Gruppe benutzt ist, der Arm in der falschen Restauration der Gruppe erscheine (man will bekanntlich jetzt, daß Laokoon den rechten Arm an das Haupt legt), so fehlt bis jetzt noch jeder sichere Beweis für die Richtigkeit der neuen Annahme; die einzige Stütze, der Kopf in Neapel, darf gar nicht hereingezogen werden, und es ergeben sich gegen das Anlegen der Hand an den Kopf direkt Schwierigkeiten. Daß an keine Fälschung zu denken sei, wurde allgemein anerkannt, doch wollten mehrere, besonders Prof. Adler, die Renaissance als Entstehungszeit annehmen. Auf das Madrider Relief, das in vielen Beziehungen mit dem Wittmer'schen übereinstimmt, und von dem eine Zeichnung vorlag, konnte wegen Mangel an Zeit nicht mehr eingegangen werden.

△ **Münchener Kunstverein.** Kurze Zeit vor der Belagerung von Paris durch die deutschen Armeen gelang es dem bayer. General-Consul Hrn. Schwab daselbst, noch eine Anzahl von Bildern, welche er eben erworben, aus der Stadt und nach Deutschland zu schaffen. Vor einigen Wochen hatte Hr. Schwab die Güte, die ganze Sammlung im hiesigen Kunstverein auszustellen, wofür ihm Künstler und Kunstfreunde zu lebhaftem Danke verpflichtet sind, um so mehr, als sie hier nur höchst selten Werke von fremden Künstlern der Gegenwart zu Gesicht bekommen. In den ersten Wochen der internationalen Ausstellung des Jahres 1869 war die Begeisterung für die modernste Richtung der französischen Kunst eine unter den Künstlern ziemlich allgemein verbreitete, und man konnte namentlich jüngere darauf schwören hören, daß es nie größere Meister gegeben als Courvet und Doré. Seitdem hat diese Begeisterung sowohl an Umfang als Intensität nambaft nachgelassen, und es ist ein öffentliches Geheimniß, daß sich der besonnenere Theil des Publikums von den Produkten abzuwenden beginnt, welche durch jene Fremden hervorgerufen wurden und noch werden. Die Reaktion gegen die alte akademische Richtung war eine heilsame und trug ihre guten Früchte. Seit sie sich aber zu übernehmen begann, macht sich auch schon der Rückschlag bemerkbar. So kam es denn auch, daß die von Hrn. Schwab ausgestellten Bilder sehr verschieden beurtheilt wurden. Zunächst wäre zu konstatiren, daß die meisten der-

selben besten Falls nur mehr oder minder ausgeführte Skizzen sind, eine Manier die namentlich hier aus nahe liegenden Gründen vielfache Nachahmung findet. Als die bedeutendsten Arbeiten möchte ich nächst dem „Männlichen Bildniß" von Ribot die Landschaften des älteren Daubigny und Diaz bezeichnen. Ribot's beide Bilder, — außer dem erwähnten noch ein „Mädchen mit einem Hunde" — zeugen von tiefem Studium der alten, besonders der spanischen Meister. Der Hauptvorzug der Landschaft von Daubigny père lag in außerordentlicher Klarheit des Kolorits, jenes der in ihren Linien einfachsten Landschaft von Diaz in der festen Zeichnung und kräftigen Pinselführung. Sein vorzüglichstes Streben ist auf die täuschende Darstellung von Luft- und Lichteffekten gerichtet. Von Corot sahen wir zwei seiner fast nur Grau in Grau gemalten Bilder, denen sich dichterische Stimmung nicht absprechen läßt, wenn ihm auch die Form fast gar keinen Werth zu haben scheint. François wollte poetisch werden, brachte es aber nur bis zum Süßlichen. Daubigny d. J. Abendstimmung leidet an einer unangenehmen Schwere des Kolorits, was auch von Durand-Prager gilt, dessen Wasser noch kompakter erscheint als seine Erde. Brendel's Schafheerde gehört mit zum Besten, was ich von diesem reichbegabten deutschen Künstler sah, der sich wie der Frankfurter Schreyer nach französischen Mustern bildete. Ein Blick auf das Bild genügt, um sich zu überzeugen, daß er in der letzten Zeit nicht vergeblich nach größerer Selbständigkeit gerungen hat und im Begriffe steht sich der Fesseln zu entledigen, welche ihm die Sucht nach Fremdem und Neuem angelegt. Schreyer producirt viel und kommt dabei nirgends über den Charakter flüchtiger Skizzen hinaus, die freilich breit und effektvoll behandelt sind und darum Viele bestechen. Von dem hypersentimentalen und dazu kläglich verzeichneten „Liebespaar im Walde" von Chifflart ist es wohl am besten ganz zu schweigen, und so kommen wir auf unsere hiesigen Künstler zu sprechen. — E. Young's „Hochzeitzug auf der Alm" machte viel von sich reden, zum Theil wohl wegen der ungewöhnlich großen Maßverhältnisse. Ich verkenne auch dessen männichfache Vorzüge, namentlich den Reichthum an künstlerischen Motiven nicht, kann ihm auch trotz allem Realismus der Durchbildung Poesie nicht absprechen, aber ich fühlte mich dort und da allzusehr an die Modelle des Künstlers erinnert und fand Manches im Kostüm und Ausdruck „gar zu schön". Als ganz treffliche Arbeit ist der Studienkopf Munkacsy's zu seinem bekannten Bilde „Die letzten Stunden eines Verurtheilten" zu rechnen, in welchem alles Theatralische glücklich vermieden ist, obwohl es nahe genug lag. Von packender Charakteristik war H. Kauffmann's „Pferdehandel". Lindenschmit's „Scene aus den Lustigen Weibern von Windsor" kann nicht so hoch gestellt werden wie seine früheren Bilder, namentlich sein „Hutten", besonders deshalb, weil der Künstler sich dem Gedanken des Dichters nicht untergeordnet hat, denn in der von Lindenschmit dem Falstaff gegebenen Verkleidung müßte man ihn auf den ersten Blick erkannt haben. Auch ist das Bild nicht frei von Zeichnungsverstößen, aber von sehr schöner Farbenwirkung. G. Schneider, einer unsrer besten Koloristen, brachte ein ziemlich umfangreiches Bild, dessen Inhalt sich nur errathen läßt. Die Haupt- und zugleich leidende Person ist ein Hofnarr, der von einer sehr gemischten Gesellschaft für irgend einen Streich durch leichte Schläge bestraft wird. Komposition und Zeichnung lassen so manchen wohlberechtigten Wunsch übrig; offenbar war es dem Künstler nur um ein brillantes Farbenbouquet zu thun, und das hat er auch erreicht. — Seit einiger Zeit ist es in gewissen Künstlerkreisen hier üblich geworden, Skizzen in des Wortes verwegenster Bedeutung öffentlich auszustellen. Leider machte ein so talentvoller Maler wie Leibl den Anfang mit dieser Unsitte und fand bald Nachtreter, die ihre respektiven Leistungen für höchst genial und geistreich halten, weil große Farbenklexe unvermittelt neben und aufeinander sitzen. So hat auch Duwaneck, ein sonst begabter Schüler des Prof. W. Dietz, ein paar derartige Porträts zur Ausstellung gebracht, welche die einzelnen Formen in Haupt- und Nebensachen so wenig erkennen lassen, daß man z. B. nicht weiß, wo ein Rockärmel anfängt und eine Stuhllehne aufhört, davon ganz zu schweigen, daß es im Gesicht nicht viel besser aussieht. Möglich daß Andre anders denken; mir für meinen Theil kommt es wie eine Geringschätzung des Publikums vor, solche Dinge auszustellen. Was würde man wohl sagen, wenn es Stecher und Radirer oder gar Plastiker ebenso machten und die Einen Abdrücke von Platten mit ein paar nur halb kenntlichen Strichen, die Andern halb formlose Thonklumpen in die Ausstellung schickten? — Auch die beiden Achenbach's waren vertreten. Andreas Achenbach mit einer prächtigen „Mühle", einem Werke das allein dem Meister die Unsterblichkeit sicherte, so trefflich hat er es verstanden, den an sich einfachen Stoff anzuordnen und mittels klarer Linien und Massen, nicht minder durch köstliche Farbe, welche bis in's Kleinste jede Eigenthümlichkeit eines Regenschauers und des sich brausend in den Teich stürzenden Baches wiedergibt, auf den Beschauer zu wirken. Wahrhaftig, selbst Ruysdael brauchte sich des Bildes nicht zu schämen. Osw. Achenbach seinerseits führte uns nach dem Süden. Es ist der „Friedhof der Fremden" in Rom, den er uns in großartiger Sonnenwirkung vorführt, die allerdings für den, welcher den farbenreichen Himmel Italiens nicht kennt, etwas Befremdliches haben mag. Backhuizen's „Ansicht von Scheveningen" leidet durch einen einförmigen Vorgrund, verdient aber namentlich der trefflichen Sonnenwirkung halber alles Lob.

(Schluß folgt.)

Gesellschaft für vervielfält. Kunst. Unserer heutigen Nummer liegt No. 2 der „Mittheilungen" dieser Gesellschaft, außerdem eine Einladung zum Beitritt auf einem besonderen Blatte bei, welches zum Zweck der Einsendung auf der Rückseite mit der Adresse der Gesellschaft versehen ist.

Vermischte Nachrichten.

W. **Der Maler und Kupferstecher J. A. Klein** feierte am 24. November in München seinen achtzigsten Geburtstag. Klein, 1792 in Nürnberg geboren, doch seit Jahren in München wohnend, hat sich durch seine meisterhaften Radirungen im Thierfache nicht nur die ungetheilte Anerkennung seiner Zeitgenossen erworben, sondern sich auch eine würdige Stelle in seiner Kunst für alle Zeit gesichert. Unermüdet, wie sein ganzes Leben hindurch, hat der greise Künstler noch immer nicht den Pinsel weggelegt. Eine Reihe von Zeichnungen aus früherer Zeit, der Sammlung des Herrn Kaufmann Arnold in Nürnberg angehörend, und im Münchener Kunstverein ausgestellt, geben das schönste Zeugniß von den Leistungen des Meisters. Schon vor 10 Jahren feierten die Münchener Künstler nebst seinen Nürnberger Freunden den siebzigsten Geburtstag Klein's in geselligem Kreise; für dießmal erlaubten die hohen Jahre des Jubilars keine ähnliche Feier. Es begab sich daher eine Deputation der Münchner Kunstgenossen am Morgen in dessen Wohnung, um ihrem Nestor ihre Glückwünsche zu bringen. Neben einer reichen Ehrengabe wurde dem Künstler am Ziele seiner Arbeit und früchtereichen Laufbahn der wohlverdiente Lorbeer, begleitet von einem Gedichte von Fr. Wagner, überreicht. Schon Tags zuvor hatte der König dem Meister Klein die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen, eine Auszeichnung, die ihm von Abgeordneten der Akademie der Künste überbracht wurde, nebst dem Glückwunschschreiben der Akademie und der Mittheilung, daß sein bisheriger Gehalt als Staatspensionär nach königl. Verfügung auf das Doppelte erhöht werde. Von seiner Vaterstadt Nürnberg ward durch dessen Vorstände dem Gefeierten schriftlich die schmeichelhafte Theilnahme an seinem Feste ausgesprochen, von dem Albrecht-Dürer Verein in Nürnberg demselben eine schöne Ehrengabe und von der dortigen Künstlerklause ein glückwünschendes Telegramm gesandt. Von der Anerkennung des Meisters auch in weitern Kreisen zeugt, daß ihn das freie deutsche Hochstift in Frankfurt a. M. zu seinem Ehrenmitgliede und Meister ernannte. Auch der Vorstand der deutschen Kunstgenossenschaft in Wien, sowie die dortige Künstlergenossenschaft, welche Klein zum Ehrenmitgliede ernannte, ferner die Künstlerschaft Berlins und die Kunstgenossen Stuttgarts hatten ihre Theilnahme durch Schreiben und Telegramme kundgegeben. Der würdige Meister nahm diese reichen Beweise allgemeiner Achtung und Anerkennung in gewohnter Bescheidenheit und mit gerührtem Herzen hin und freute sich mit den Seinen des glücklichen Tages.

B. **Xaver Steifensand** in Düsseldorf hat nach mehrjähriger Arbeit seinen großen Kupferstich nach Paolo Veronese's „Anbetung der heiligen drei Könige" nunmehr vollendet und damit ein vortreffliches Blatt von gediegenem Werth geschaffen, welches alle seine bisherigen Arbeiten übertrifft.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 11.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

27. December 1872.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: „Die Wiedertaufe im Berliner Museum." — Rottmann's Fresken in den Münchener Arkaden. — Th. Fournier †. — Münchener Kunstverein (Schluß); Hamburger Kunstverein; Düsseldorfer Ausstellungen; Aachen, permanente Ausstellung. — Julius Bayerle. — Zeitschriften. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate.

„Die Wiedertaufe im Berliner Museum"*).

Anlaß zu diesen Zeilen bietet mir ein Aufsatz in Nr. 46 der Zeitschrift „Im neuen Reich", der den obigen frappanten Titel führt und den Herausgeber derselben, Dr. Alfred Dove, zum Verfasser hat.

Ich hege für letzteren aufrichtige persönliche Hochachtung; um so weniger wird derselbe es mir verargen, wenn ich es, so sehr ich mich auch vom Gegentheile zu überzeugen versucht habe, für meine unumgängliche Pflicht halte, auf seinen Aufsatz zu erwiedern, und zwar in meiner doppelten Eigenschaft als Kunstforscher und als Journalist (ich scheue allen Pedanten zum Trotz diese Bezeichnung nicht).

Als Kunstforscher kann ich es nicht ohne Rüge mit ansehen, daß Jemand, dessen schriftstellerische Thätigkeit die allgemeinste Beachtung verdient und genießt, noch jetzt fortfährt, das schlechte Beispiel zu geben, die kunstwissenschaftliche Domaine als herrenloses Gut und Allerweltstummelplatz anzusehen und zu benutzen. Als Journalist aber muß ich es bedauern, daß ein hervorragender Schriftsteller, der Leiter eines unserer angesehensten Blätter, dadurch, daß er dilettantischer Schnellfertigkeit auf einem ihm unbekannten Gebiete die Zügel schießen läßt, dem Geschrei der wissenschaftlichen Herrenhäusler über und gegen den Journalismus willkommene Nahrung zuführt.

Der angezogene Artikel liefert ein Bild, das mit großem Geschick der Darstellung aus vereinzelten Zügen zusammengesetzt ist, wie sie in gewissen Kreisen am Biertisch mit Vorliebe wiederholt und weiter übertragen werden, ohne daß sie dadurch richtiger in ihrem thatsächlichen Inhalte und gerechter, berechtigter in der Art des Urtheilens geworden wären. Zielscheibe der eleganten kritischen Uebung ist nämlich der verstorbene Waagen, seine Bilderkenntniß und seine Kataloge, insbesondere der Berliner.

„Die Wissenschaft" — erzählt uns A. Dove — „blieb weder mit ihm noch bei ihm stehen." Jeder Mensch, der die Sache kennt, weiß, welches schreiende Unrecht damit dem alten Waagen angethan wird. Daß ein hervorragender Spezialist nicht allen Erweiterungen und neuen Wegen der Gesammtwissenschaft vollständig folgt, kommt ja wohl auch in anderen Disciplinen vor und gilt nicht als Kapitalverbrechen. Waagen aber war gerade darin ausgezeichnet, daß er sich überall auf dem Laufenden zu erhalten strebte, und daß er selbst für das, was ihm selber fern lag oder verschlossen war, (beispielsweise für die in der Kunstwissenschaft immer mehr betonte Formvollendung in der Darstellung) Verständniß und Anerkennung hatte. In seiner Specialität aber besonders ist er nichts weniger als stehen geblieben. Das Gegentheil zu behaupten, dazu gehört jene Unbefangenheit, die sich nur im Stande der Unkenntniß bewahren läßt. Von Werk zu Werk ist er gewachsen. Und — da ihm leider Mündler und Bürger sehr bald in die Ewigkeit nachgefolgt sind — wer konnte (und ich möchte fast sagen: wer kann) sich denn als Bilderkenner mit ihm vergleichen außer Crowe und Cavalcaselle,

*) Wir bringen diesen Aufsatz noch, obgleich inzwischen schon die Zeitschrift „Im neuen Reich" selber in ihrer Nr. 49 eine Entgegnung Alfred Woltmann's in gleichem Sinne „Zu Ehren Waagen's" publicirt hat, weil uns einige der hier aufgestellten Gesichtspunkte, die in jenem Blatte nicht zu vertreten waren, immer noch werth erscheinen, geltend gemacht zu werden. Bemerken wollen wir außerdem, daß sich das Vorliegende bereits seit dem 26. November in unserer Hand befindet.

Anm. d. Herausg.

Digitized by Google

denen er doch an künſtleriſchem Verſtändniß und hiſtoriſchem Sinne weit überlegen war?

Es iſt ferner einfach nicht wahr, daß der Berliner Gemäldegaleriekatalog „anfangs vielleicht ein Muſter ſeiner Art" geweſen. Er war, was er bis jetzt geblieben iſt: ein möglichſt knapp gehaltenes Verzeichniß. Auch war Waagen, als derſelbe zuerſt zuſammengeſtellt wurde, noch gar nicht der Mann dazu, einen nach unſeren heutigen Begriffen „wiſſenſchaftlichen" Katalog der Sammlung zu machen. Das wurde er erſt durch ſeine Reiſeſtudien in England und Frankreich. Dann aber kam das Regime des Herrn von Olfers, und wie es ſeitdem geſtanden, habe ich in der am 27. April d. J. erſchienenen Nr. 14 der von Paul Lindau redigirten „Gegenwart" in meinem Aufſatze „Zur guten Stunde. Ein Nothſchrei über und für die preußiſche Kunſtverwaltung" angedeutet: „Auch an den wiſſenſchaftlichen Katalog der Galerie ſelber, den die berühmteſte Autorität für dergleichen Arbeiten, welche die Sammlung ihren Direktor nennen durfte, der verſtorbene Waagen, nicht abfaſſen konnte und durfte, weil die nöthigen Mittel nicht zu erübrigen waren, und der Generaldirektor die dringende Obliegenheit ſtets zu hintertreiben wußte, iſt noch nicht wieder gedacht worden."

Es widerſpricht dem klaren Thatbeſtande, daß der Autor an den Auflagen „wie ſehr auch" nachzubeſſern ſuchte: er trug gerade nur die neu erworbenen Bilder nach und änderte gelegentlich eine Benennung, wenn die „Wiedertaufe" die Genehmigung des Herrn Generaldirektors erhalten hatte, und die Sache ſich ohne wiſſenſchaftliche Exkurſe (für die in dem zugemeſſenen Rahmen einmal abſolut kein Raum war) machen ließ. So darf man auch von Rechts wegen nicht ſagen, daß der Katalog immer tiefer unter das Niveau der Forſchung „ſank", ſondern er „blieb" — und zwar ohne Schuld, vor Allem nicht wegen Unfähigkeit des Verfaſſers — unter demſelben*).

Zu denen, welche Julius Meyer's Ernennung zum Galeriedirektor „mit hoher Freude begrüßt" haben, und die von ihm die baldige Beſorgung eines vortrefflichen Kataloges erwarten, gehöre ich ganz gewiß mehr als viele Andere, weil ich mir ſchmeichle, beſſer zu wiſſen, was Noth thut, und beſſer taxiren zu können, was jener ausgezeichnete Forſcher zu bieten vermag. Aber jene Verbeſſerungen verbürgt ſeine Ernennung nicht nur, weil er Julius Meyer iſt, ſondern weſentlich, weil vor und mit ſeiner Ernennung ein ganz neuer Geiſt in unſere Kunſtverwaltung eingezogen iſt, der in dem Protektorate des Kronprinzen ſeine Kraft hat, und der die Fähigkeiten der Bedienſteten zur Wirkſamkeit entfeſſelt. Vor der Betrauung des Kronprinzen mit jenem ſchönen Amte (er faßt es ſtreng als ſolches, nicht als einen Prunk und Namen und eitel gleißenden Schein auf) und vor dem Miniſterium Falk wäre auf Julius Meyer gar keine Hoffnung zu ſetzen geweſen, weil ein Miniſterium Mühler ihm nie die gegenwärtigen geziemenden Bedingungen zugebilligt haben würde, und er daher ſicher gar nicht nach Berlin gekommen wäre. Unfehlbar iſt übrigens Niemand, und es heißt einen ſchlechten Dienſt leiſten, wenn man Jemanden, dem in ſeiner ſchwierigen Stellung einzelne Mißgriffe, z. B. bei Ankäufen, ſehr leicht wirklich paſſiren können oder noch mehr nach Dieſes oder Jenes Meinung paſſiren werden, durch im Tone und in den Mitteln vergriffene Präkoniſirung und überſchwängliche, der Natur der Sache nach unerfüllbare Erwartungen jeder ſpäteren mißgünſtigen Kritik nur noch angreifbarer macht.

Daß nun unter J. Meyer's Direktion bei Abfaſſung des neuen wiſſenſchaftlichen Kataloges „unter den angeblichen Meiſterhänden eine wahre Klauenſeuche fürchterlich aufräumen" wird — ich kann nicht unterlaſſen, dieſen von dem Verfaſſer für „ſcherzhaft" gehaltenen Ausdruck dem Geſchmack der Leſer dieſer Blätter zur Begutachtung zu unterbreiten —, iſt wohl ziemlich klar; nur werden die Umtaufen zum größten Theile nur Fixirungen des längſt — auch von Waagen — als ſicher Angenommenen ſein.

Ueber die Io des Correggio ſchrieb Waagen anläßlich des Wiener Bildes (Kunſtdenkmäler in Wien I, S. 77): „Bekanntlich findet ſich ein anderes und ebenfalls ſehr ausgezeichnetes Exemplar deſſelben Bildes im Muſeum zu Berlin. Doch iſt das obige (d. h. das Wiener!) ſicher das urſprüngliche Original. Es iſt im allgemeinen viel klarer und zugleich wärmer im Ton, auch in der Behandlung breiter und von ſoliderem Impaſto." — Ich weiß nicht, ob hierin (das Buch erſchien 1866) ausgeſprochen ſein ſoll, daß das Berliner Bild gar nicht von Correggio's Hand ſei; bei verſchiedenen Gelegenheiten habe ich aber

*) In der bevorwortenden Einleitung Dove's zu der bereits Eingangs von Seiten des Herausgebers citirten Ehrenrettung Waagen's von Alfred Woltmann beſteht Dove auf der Richtigkeit ſeines Urtheils über den Berliner Katalog. Vielleicht geſteht er dem hier hervorgehobenen Unterſchiede des richtig geſchilderten Sachverhaltes von ſeiner (und der gewöhnlichen) Auffaſſung eine weſentlich modificirende Kraft zu. Heute würde Waagen auch einen genügenden wiſſenſchaftlichen Katalog machen, den er zu jeder Zeit während ſeiner ſpäteren Lebensjahre hätte machen können, wenn es ihm verſtattet worden wäre. Es iſt wohl ſelten eine niedrigere Handlungsweiſe unter kraſſeſter Schädigung des dienſtlichen Intereſſe's von einem hohen Vorgeſetzten geübt worden, als das Verbot des Verkaufes eines wiſſenſchaftliches Kataloges, den Waagen auf eigene Hand mit Unterſtützung eines befreundeten Verlegers herausgeben wollte, in den Räumen der Galerie. Man weiß ja, daß auch das ſehr verdienſtliche Vorhaben, einen brauchbaren populären Führer durch das Muſeum, den wahren Schlüſſel des Verſtändniſſes für das Publikum, zu ſchaffen, an derſelben Weigerung des Generaldirektors ſcheiterte; denn allerdings auf eine Konkurrenz mit den Objekten des gegenwärtig vor dem Muſeum betriebenen Straßenhandels kann ſich ein anſtändiger Autor und ein gediegenes Werk nicht einlaſſen. Anm. d. Verf.

Digitized by Google

ſeine mündlichen Aeußerungen nie anders verſtanden, als daß er auf das Berliner Bild dem Wiener gegenüber keinen Werth mehr lege. Er liebte es, dieſen Fall als Beiſpiel und Beleg dafür beizubringen, daß er von der lächerlichen Galeriedirektoreneitelkeit und Bornirtheit, die die „Schätze" ihrer Sammlungen durch die Kritik nicht will antaſten laſſen, durchaus frei ſei, — was auch die Wahrheit.

Daß Waagen das Schweißtuch „ſehr hoch ſchätzte und überſchätzte", mag wahr ſein; es iſt das „Schätzen" ein ſubjektives und als ſolches ſtets berechtigtes Urtheil, hat aber keinerlei Beziehung zu der Entſcheidung über die Aechtheitsfrage. Ueber den Unterſchied zwiſchen Affektionswerth und wiſſenſchaftlicher Benennung ſind wir uns doch wohl bei Gelegenheit des Madonnenhandels klar geworden. Als Herman Grimm das Bild thörichter Weiſe dem Lionardo vindiciren wollte, machte Waagen dem gegenüber den ſichtlich ſpäteren Charakter deſſelben geltend.

Crowe's und Cavalcaſelle's Anſichten werden ſelbſtverſtändlich bei jedem Werke in einem wiſſenſchaftlichen Kataloge anzuführen ſein; ob ſie in jedem Falle angenommen werden, iſt freilich eine ſehr beſondere Frage. Das Erſtere würde auch Waagen gethan haben; ob das Letztere bezüglich Crowe's Urtheil (vom Jahre 1868) über die Berliner Tizian's, das iſt, da Waagen gleichzeitig ſtarb, in keiner Weiſe, am unbilligſten aber mit einer Wendung zu ſeinen Ungunſten zu entſcheiden.

Die Madonna mit dem Kinde, den ſogenannten Lionardo, der ſich jetzt nach Crowe und Cavalcaſelle als Bernardino Zenale „entpuppt", hat Waagen freilich unter jenem Namen aufgehängt und katalogiſirt; aber ob er ihn für Lionardo gehalten oder nur nach Anweiſung der Generaldirektion gehandelt, müßte erſt unterſucht werden. Ich glaube das zweite eher als das erſte.

Der „Raffael" aus dem Hauſe Ancajani wird ſeit Jahren von allen vernünftigen Menſchen Spagna benannt; der Katalog hat bei ſeiner jedem Kundigen bekannten und am wenigſten von Waagen verſchuldeten Unbeweglichkeit dieſer wie anderen neuen Aufklärungen nicht folgen können.

Das ſind ſämmtliche von A. Dove angeführten Fälle von „Klauenſeuche." —

Eine vollſtändige Donquixotiade iſt dann der Kampf gegen den zu befahrenden Widerſtand der hohen Beſitzer bei ſolchen „Wiedertaufen" im Allgemeinen und des „erlauchten Protektors" (unſeres Kronprinzen) bei der Berliner insbeſondere. Indeſſen als altfränkiſche Redefigur möchte dergleichen hingehen; wenn nur nicht eine der gröbſten denkbaren Taktloſigkeiten — um dieſen übermäßig glimpflichen Ausdruck zu gebrauchen — als zierendes Blümchen in dieſen rhetoriſchen Kranz eingebunden wäre.

„In früheren Tagen machten die Galeriedirektoren und die Katalogiſten in dieſer üblen Lage den ſehr natürlichen allerhöchſten Bedenken mannichfache Konceſſionen." Jene „früheren Tage" ſind nun aber durch die überall Platz greifende Einſicht, daß Galeriedirektorenſtellen nicht für Hofſchranzen und abgelegte oder unſchädlich zu machende Künſtler da ſind, ſondern in den Händen fachwiſſenſchaftlich gebildeter Männer ruhen müſſen, meiſt ſchon thatſächlich der faſt vergeſſenen Vergangenheit überantwortet und waren es vereinzelt, wo man ſich an Koryphäen der Wiſſenſchaft wandte, ſchon längſt, wie beiſpielsweiſe in St. Petersburg, wohin Waagen unter den ehrenvollſten Bedingungen zum Zwecke der Inſtallirung und Katalogiſirung der Sammlung berufen wurde. Bei A. Dove aber geht es an der oben angeführten Stelle weiter:

„Man ſagt, der Kaiſer von Rußland ſelber habe Waagen in der Ermitage umhergeführt, und" — ich citire wörtlich! — „die Folge davon war — der Petersburger Katalog macht dem wiſſenſchaftlichen Gewiſſen des Berliner Gelehrten" —nicht etwa am wenigſten Ehre, ſondern plump poſitiv: — „am meiſten Unehre"; d. h.: Waagen's ganze Bilderbeſchreiberei macht ihm Unehre, am meiſten aber der Katalog der Ermitage.

Und das ſagt Jemand, der — es iſt das an ſich gar kein Vorwurf für einen Nicht-Fachmann — von dieſen Dingen gerade nur das weiß, was ihm zufällig aus (ſeiner kritiſchen Beurtheilung nicht zugänglichen) mündlichen oder ſchriftlichen Quellen in den Wurf gerathen iſt! Die verwerflichſte feuilletoniſtiſche Leichtfertigkeit — dächte ich — ſollte ſich vor derartigen Ausſprüchen zu hüten verbunden ſein, die, mit untrüglichem Aplomb vorgebracht, wenn ſie eben ſo wahr wie keck wären, die wiſſenſchaftliche und die perſönliche Ehre eines verdienten Forſchers und eines Verſtorbenen nicht blos antaſten, ſondern zu vernichten geeignet ſind.

Es iſt ſehr gern zuzugeben, daß ſich manches Anfechtbare und Verbeſſerungsbedürftige in dem Petersburger Kataloge Waagen's theils ſchon gezeigt hat, theils noch in Zukunft herausſtellen wird. Unfehlbarkeit kann, wie bemerkt, kein Bilderkenner zu irgend einer Zeit für ſich in Anſpruch nehmen; und von ſolcher albernen Idee war Niemand entfernter, als gerade Waagen. Es iſt aber unwahr, daß der Kaiſer von Rußland auf Waagen eine Preſſion ausgeübt hat. Weit entfernt, „Retraktationen" „zu ſeiner Privatandacht aufgezeichnet" zu haben, wie A. Dove einer „muthwilligen Sage" allzu leichtgläubig folgend dreiſt behauptet, und ich in Abrede ſtellen zu dürfen glaube — Alfred Woltmann, der im Beſitze des Waagen'ſchen handſchriftlichen Nachlaſſes iſt, kann darüber Aufſchluß geben, ob ſich außer einzelnen gelegentlichen Notizen zum Ermitage-Werke, wie ſie kein ſorgſamer Autor zu ſeinen früheren Arbeiten gelegentlich zu ſammeln unterläßt, irgend etwas vorfindet, was jener Sage den

Schatten eines faktischen Hintergrundes verleiht*), — ich sage: weit entfernt, Retraktationen schreiben zu müssen, hat Waagen es vielmehr stets mit Dank und Anerkennung ausgesprochen, daß ihm in Petersburg vollständig freie Hand gelassen worden, daß er ohne jede Rücksicht habe ausscheiden dürfen, und daß der Kaiser sich mit seinem ganz unabhängigen Wirken befriedigt erklärt habe. Welche Vorstellung übrigens, auf eine kaiserliche Umherführung die Benennungen in einem auf 289 Seiten ungefähr 1600 Bilder beschreibenden Kataloge zurückzuführen!

Wenn Waagen trotzdem bei der Abfassung dieses Kataloges noch nicht mit genügender Schärfe in der Kritik vorgegangen ist und manches gebilligt hat, was er vermuthlich selber, wäre er der wie jetzt geordneten fertigen Sammlung gegenübergetreten, verworfen haben würde, so ist es boshaft, darin mala fides zu sehen und nicht den ganz ausreichenden methodologischen und psychologischen Erklärungsgrund gelten zu lassen.

Dem Katalogisten lag mehr eine Sichtung als eine Feststellung ob. Er wies daher das sicher Unächte zurück und legte dem sicher Bestimmbaren den richtigen Namen bei, so eine im Wesentlichen gut geordnete Sammlung schaffend, an der sich die fortschreitende Wissenschaft weiter erproben mochte, indem sie auch die fraglicheren Fälle mit den zu jedem Einzelnen berufensten Kräften untersuchte. Das ist vollkommen methodisch.

Psychologisch aber ist es durchaus erklärbar, daß einer so herrlichen und aus so ausgezeichneten Quellen zusammengeflossenen Sammlung gegenüber, wie die Ermitage ist, nach sehr erheblichen und mit Zuversicht vorzunehmenden Ausrangirungen ein Moment der Scheu vor der Ueberlieferung eintrat, der vor allen hyperkritischen und gewagten Entscheidungen zurückschrecken ließ.

Das Urtheil, daß der Petersberger Katalog dem Kennerblicke Waagen's am wenigsten Ehre mache, mag ein Berufenerer als A. Dove begründen, und dann mag es gelten.

Die Behauptung, daß es dem wissenschaftlichen Gewissen Waagen's Unehre macht, ist unerweisbar, weil dem Thatbestande widersprechend, und somit zum mindesten vorwitzig. —

Die Spitze des Artikels besteht dann in einer in Form einer Vertrauenserklärung gefaßten Ermahnung an den Kronpringen, die Wiedertaufe im Berliner Museum ruhig geschehen zu lassen.

Ich halte nun zwar dafür, daß der Kronprinz des deutschen Reiches es nicht nöthig hat, sich von irgend Jemandem Muth einsprechen zu lassen; auch glaube ich zu wissen, daß man sich im vorliegenden Falle einer ganz überflüssigen Mühewaltung unterzieht, maßen der deutsche Kronprinz gar nicht daran denkt, wie weiland der König von Sachsen auf seinem Lionardo, der nun einmal rettungslos und unerbittlich ein Holbein war, so seinerseits auf irgend einem alteingelebten Namen im Kataloge gegenüber der durch Julius Meyer und Bode in kompetentester Weise vertretenen modernen Kunstwissenschaft zu bestehen.

Indessen wenn einem eine derartige unnütze Bemühung als Stoff zur Redeübung behagt, so ist das viel zu unverfänglich, um etwas dagegen zu sagen. Ich hielt es nur für meine Pflicht, gegen den rücksichtslosen Gebrauch unziemlicher Redeblumen lediglich durch ein einfaches Zeugniß für die aus Mangel an ausreichender Information ignorirte Wahrheit einzutreten.

Vielleicht ist es auch nöthig, daß ich mich im Voraus gegen das abgeschmackte Stichwort „Waagenkultus!" verwahre. Die Leser werden erkennen, daß davon keine Rede ist.

Wir wollen schaffen, so rastlos und treu, wie wir können, und uns freuen, wenn wir dem Schatze des Wissens, der uns überliefert ist, etwas Gutes und Wesentliches hinzuzufügen gewürdigt werden.

Aber es sollte mir leid thun, wenn wir unsere Vorgänger in der Arbeit erniedrigen müßten, um auf ihre Schultern zu steigen. Ich vermöchte darin keinen Beweis für ihre, sondern nur für unsere Niedrigkeit zu sehen.

Bruno Meyer.

*) Der hier gewünschte Aufschluß ist ganz in der zu erwartenden Weise durch Alfred Woltmann in dem schon angeführten kurzen Briefe an A. Dove ertheilt worden. Es geht aus demselben hervor, daß Woltmann nicht nur keine „Retraktationen", sondern nicht einmal vereinzelte Bemerkungen zum Petersburger Kataloge in Waagen's Nachlasse gefunden hat.
Anm. des Verf.

Rottmann's Fresken in den Münchener Arkaden*).

München, Ende November.

△ Als vor ein paar Jahren in diesen Blättern darauf hingewiesen wurde, wie es eine Ehrenschuld Münchens sei, die berühmten Rottmann'schen Fresken in den Arkaden des Hofgartens vor dem völligen Untergange zu retten, da erhob sich alsbald ein lebhafter Streit darüber, ob diese unschätzbaren Bilder an Ort und Stelle belassen und von sachverständiger Hand restaurirt oder

*) Soeben, bevor Obiges unter die Presse geht, finde ich in Münchener Blättern folgende „Erklärung": „Gegenüber ebenso ungerechten als maßlosen Angriffen in der Presse auf die von Herrn Leopold Rottmann an seines verewigten Bruders landschaftlichen Fresken im hiesigen Hofgarten bisher ausgeführte Restauration erklären die unterzeichneten Mitglieder der vom k. Ministerium und der k. Akademie der Künste ernannten Kommission zur Berichterstattung über den Zustand, resp. die Herstellung der gedachten Fresken, daß die von Herrn Leopold Rottmann bisher ausgeführte Restauration nicht nur nicht das Mindeste an der Originalität der Werke verändert oder beschädigt hat, sondern daß vielmehr die Aufgabe in einer Weise gelöst worden ist, wie sie mit

Digitized by Google

aus der Wand genommen und an einer Stelle aufbewahrt werden sollten, an welcher sie gegen den Mauerfraß gesichert wären. Der Streit ward nicht ohne Animosität geführt und endete, wie vorauszusehen war, auch dann nicht, als der König sich für die erste Ansicht ausgesprochen und den kgl. Professor Leopold Rottmann, den jüngeren Bruder Carl Rottmann's, auf Grund eines von Sachverständigen eingeholten Gutachtens mit der Restauration der Fresken beauftragt hatte.

Nun hat Leopold Rottmann die Restauration von acht der in Frage stehenden Fresken vollendet, und sie sind dem Publikum wiederum sichtbar gemacht, werden aber des Nachts durch davor angebrachte eiserne Schubläden vor weiteren Beschädigungen durch Roheit und Muthwillen geschützt. Die restaurirten Bilder sind: der Aetna, die Kyklopenfelsen, das Theater von Taormina, Messina, Reggio, Skylla und Charybdis, und Cefalu.

Seit dieser Zeit wird die Restauration durch einen Theil der Presse auf's Heftigste angegriffen. Namentlich sollen jene Stellen, wo Gras und Bäume zu ergänzen waren, zu Tadel Anlaß geben. Man sehe zu viele Pünktchen und Fleckchen und vermisse die helle scharfe Luft, die schöne Farbenwirkung und die unerreichbar kühne Technik der Originale, von denen nur noch ein Schatten der Komposition übrig geblieben sei. Dabei wird namentlich auch die Behauptung aufgestellt, es seien in den Fresken ganze Stücke neu eingesetzt worden. Das sei z. B. in dem Bilde „Das Theater von Taormina" geschehen. Dort sei die ganze rechte Seite des Bildes vom Vordergrunde bis zu den Ruinen hinauf in der Leop. Rottmann eigenthümlichen Weise übermalt worden und das Bild dadurch um den ursprünglichen Charakter gekommen. Gleicherweise habe fast der ganze Vordergrund des Bildes „Messina" eine solche Uebermalung erlitten ꝛc.

Indem ich die Restaurations-Frage hier erörtere, mag es vielleicht am Platze sein, von vornherein festzustellen, daß dabei die Person des mit der Sache betrauten Künstlers absolut aus dem Spiele bleiben soll; es handelt sich hier um Thatsachen.

Thatsache aber ist es, daß auf dem von den Gegnern der Restauration als Beispiel angezogenen Bilde: „Das Theater von Taormina", wie ich als Augenzeuge bestätigen kann, lediglich zwei schmale Streifen vom Vordergrund bis in die Bäume am Meeres-Ufer al fresco restaurirt wurden. Weiter ward am ganzen Bilde nichts berührt, es kann deshalb auch von einer Uebermalung ganzer Theile der Landschaft unmöglich die Rede sein.

Aehnlich verhält es sich mit dem zweiten Beispiele, dem Bilde von Messina. Auf diesem waren die Figuren mit scharfen Instrumenten bis zur Unkenntlichkeit zerkratzt, und sie allein sind es auch, die auf der ganzen rechten Seite des Bildes restaurirt worden sind. Eine weitere Verletzung unter dem großen Baume wurde al fresco eingesetzt, aber die verletzte und wieder ergänzte Stelle hat nur einen Durchmesser von wenig mehr als einer Linie. Schließlich hatte der Restaurator noch einen langen Streifen auszubessern, der von der rechten Seite her ziemlich weit in's Bild hineinreichte. Außerdem ist auch an diesem Bilde nichts restaurirt worden.

Gleiches gilt von den übrigen der Restauration unterworfenen Fresken Rottmann's. Daß nirgend eine Uebermalung stattfand, davon haben sich viele Künstler und Kunstfreunde zu überzeugen Gelegenheit gehabt, und wenn in einem Berliner Blatte gesagt wird, außer den Prüfungs-Kommissarien und der Sachverständigen-Kommission sei niemand die Ehre zu Theil geworden, das Meisterwerk von Restauration zu sehen, den Laien und externen Sachverständigen der Eintritt in den von innen sorgfältig verhangenen Glaskasten, in dessen geheimnißvolles Dunkel der Künstler sich und sein Werk versenkt habe, nicht gestattet gewesen, so beruht das zum mindesten auf ungenauer Information, wenn nicht auf anderen Gründen.

Mit der Information ist es freilich eine eigene Sache, wie denn bekannt ist, daß von zwei erbitterten Gegnern in Sachen des Pettenkofer'schen Regenerationsverfahrens, deren Einer dasselbe angriff, der Andere es vertheidigte, keiner aber sich die Mühe nahm, durch den Augenschein sich davon zu überzeugen, in welcher Weise dasselbe in der kgl. Pinakothek zur Anwendung gebracht wird.

gleicher Vorsicht und Pietät, mit gleicher Kenntniß und Geschicklichkeit und vor Allem mit gleich hingebender Liebe nicht leicht von einem Andern hätte gelöst werden können. Dieß zur Verhütung einer weiteren Verbreitung irriger Vorstellungen im Publikum, wie zur Beruhigung des verdienten Künstlers, dem durch so ungeeignete und grundlose Urtheile die Freude an der sehr mühseligen Arbeit, für welche ihm der öffentliche Dank gebührt, verleidet werden könnte. Die Kommission zur Berichterstattung über den Zustand und die Herstellung der landschaftlichen Fresken des k. Hofgartens in München. J. v. Schraudolph, Ernst Förster, A. v. Ramberg, Eugen Neureuther, C. v. Piloty, M. Neher, Phil. Foltz, v. Heimer-Altneck, D. v. Pettenkofer, Emil Lange, Chr. Nilson, Eduard Schleich, Fr. Pecht".

Gegenüber dieser allerdings etwas spät gekommenen Erklärung dürften wohl nun jene Angriffe auf einen verdienten Künstler schweigen. Anm. d. Verf.

Nekrologe.

Th. Fournier, der Autor des „Führers durch Rom und die Campagna", ist, wie uns zu unserm Bedauern erst jetzt gemeldet wird, am 29. November 1871 in Rom verstorben. Sein literarischer Nachlaß befindet sich im Besitz seines Vaters, des Hrn. Ober-Consistorialrath a. D. Dr. Fournier in Berlin.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** (Schluß.) Diejenigen, welche es Ed. Schleich zum Vorwurfe machen, daß er die innere Zeichnung ganz vernachlässigt und fast gar kein Detail bringt, mögen durch sein letztes Bild in dieser Anschauung nur bestärkt worden sein. Dagegen gab er seinen

Verehrern, welche sich über die skizzenhafte Behandlung seiner Bilder hinwegzusetzen gelernt haben, wieder die schönste Gelegenheit, sich der wunderbaren Poesie seiner Farbe und der unwiderstehlichen Wirkung des Gesammt-Eindruckes zu freuen, durch welche sich Ed. Schleich zu einem der ersten Landschafter unsrer Tage aufgeschwungen hat. Gg. Seeberger's „Partie aus Reutlingen" verdient deshalb lobend hervorgehoben zu werden, weil sich der Künstler mit diesem Bilde von seiner bisherigen trockenen Weise des Vortrags gründlich losgemacht und obwohl schon bei reiferen Jahren, einen ganz neuen besseren Weg betreten hat. Wäre ihm noch etwas mehr Energie zu wünschen, so überraschten uns die Arbeiten der dänischen Künstlerin Frau Jerichau-Baumann durch einen Zug männlicher Thatkraft, der sich schon in der Wahl ihrer Stoffe zu erkennen gibt. Wie sie überhaupt tiefernste, ja selbst schauerliche Stoffe liebt, zeigt sie uns auch in „Gestrandet an der Nordsee" eine Mutter mit ihrem Kinde im Schooß, die mit Noth dem Untergange in den Wellen der empörten See entrissen wurde. Ohne mich für die Auffassung des Bildes erwärmen zu können — die lebensgroßen Figuren machen einen fast peinlichen Eindruck auf mich — gebe ich doch gerne zu, daß die Künstlerin ein schönes Talent hat. Für die beste Figur des in der Weise des alten französischen Realismus gemalten Bildes halte ich den mit Koffern beladenen Schiffer, der eben, von der Scene ziemlich unberührt, über die Schwelle tritt, in der die Beiden Aufnahme gefunden haben. Als treffliche Studie erweist sich das Bildniß eines „Sterbenden Polen" von der Hand derselben Künstlerin. Rud. Koller liefert den schlagendsten Beweis, wie gefährlich es für einen Künstler ist, von Seinesgleichen abgeschlossen zu leben. Hat man keines seiner älteren Bilder zur Hand, so ist es außerordentlich schwer zu sagen, ob er seit den letzten Jahren zurückgegangen oder ob ihn unser Friedr. Volz, Braith u. A. umsoweit überflügelt haben. Farbe und Modellirung sind hart und trocken, die Zeichnung nicht allzugewissenhaft, und die Wahl der Maßverhältnisse wenigstens bei dem einen seiner hier ausgestellten Bilder eine sehr unglückliche. Der Thiermaler mag Studien in Lebensgröße malen, um sich mit den Formen der Thierwelt möglichst vertraut zu machen. Ein Bild, in dem uns eine Kuh nebst Kuhmagd in voller Naturgröße gegenüber treten, berührt uns unangenehm, weil die geringe innere Bedeutung des Stoffes im Widerspruch steht mit den Ansprüchen, welche solche Maße an unsere Theilnahme stellen. Hat Koller hierin keinen Mißgriff begangen, so müssen unsere Historienmaler die großen Männer und Frauen der Weltgeschichte wohl in Ueberlebensgröße malen. Der geistreiche Böcklin wandelt leider ganz absonderliche Wege, auf denen ihn selbst sein unbestrittener Genius nicht vor dem Irregehen bewahrt. Er straft den seligen Ben Akiba mit jedem neuen Bilde Lügen. Und dabei macht er zumeist den Wunsch in uns rege, der reiche Jude hätte recht haben mögen. Böcklin malt nicht, was andre Künstler malen. Damit freilich könnten wir zufrieden sein, aber er malt auch nichts so wie es Andre malen, und das ist das Fatale an der Sache. Seine Kleopatra z. B. hält noch eben die Natter an ihre Brust, und doch ist ihr Fleisch bereits mit dem grünlichen Tone der Verwesung überlaufen. Kein Mensch kann glauben, daß der Künstler das nicht selber genau so gut weiß als das Publikum. Daß er es trotzdem aber doch so malt, ist eine Schrulle, die wir auch dem Geistreichsten nicht verzeihen können. Böcklin's zweites Bild ist sein eigenes wohlgetroffenes Bildniß und zeigt einen durch und durch bedeutenden Kopf mit schönen, regelmäßigen Zügen. Der Künstler hält die Palette in der Linken, den Pinsel in der Rechten und wendet den Kopf lauschend zur Linken, wo, ihm fast am Ohr, die Töne einer Geige klingen, die der — Tod der letzten Saite entlockt. Was hat das zu bedeuten? Will uns der Künstler Räthsel aufgeben, so mag er doch solche wählen, die ein normal konstruirter Verstand zu lösen vermag. A. Liezen-Meyer glaubte „Faust und Gretchen" zu malen. Stünde es nicht unter dem Bilde geschrieben, errathen hätte es wohl kein Mensch. Aus dem innigen, sinnigen Gretchen wurde unter der Hand des Künstlers eine elegante Salondame, aus dem glühenden Faust ein sentimentaler Fant. Offenbar hatte Liezen-Meyer die bekannte Gartenscene im Auge, verlegte sie aber ohne alle Noth und trotzdem, daß Goethe nicht den mindesten Anhaltepunkt dafür gibt, in die Nacht. Was die Technik anlangt, so kann sie von Manier nicht freigesprochen werden. Malecki's „Motiv aus Polen" verbindet vielen Sinn für die idyllische Erscheinung mit gesundem Realismus und erreicht plastische Wirkung in ungewöhnlich hohem Grade. Rob. Beyschlag's „Jägerglück" würde bei etwas mehr Einfachheit und etwas weniger Absichtlichkeit mehr Beifall finden; auch wäre zu wünschen, daß der Künstler nicht allen seinen Mädchen-Gestalten dieselben Züge, wenn auch mit Wechsel in der Haarfarbe, gäbe. Leisten brachte einen „Winkeladvokaten" und bewies damit, daß man bei aller Virtuosität im Malen flüchtiger Skizzen doch in Verlegenheit kommen kann, wenn es Komposition, Zeichnung und Durchbildung gilt. Leider besteht keine Hoffnung, daß sich Alle, die Grund dazu hätten, diese Lehre zu Gemüthe führen werden. — Zum Schlusse noch ein Wort über Wagmüller's „Entwurf zu einem deutschen Nationaldenkmal", das schon in Berlin verurtheilt wurde. Da sehen wir denn wenig Ernst, aber desto mehr Manierirtheit und Zopf und suchen vergebens nach einer, wenn auch noch so schwachen, Spur von deutschem Wesen und deutschem Charakter. Wagmüller's eigenstes Gebiet ist das Bildniß; wo er es verließ, geschah es nirgends zu seinem Ruhme, und wenn er dort dem Maler in's Gehege geht so können wir's ihm aus mehrfachen Gründen noch verzeihen. Aber der Mann, der ein Deutsches Nationaldenkmal schaffen will, muß, sofern er wirklich als Plastiker gelten will, auf all den malerischen Firlefanz verzichten, mit dem Wagmüller die Magerkeit seines Gedankens zu verhüllen gesucht hat. — In der letzten Zeit erfreuten uns ein paar sehr fein und lebendig aufgefaßte Geflügelbilder des trefflichen Jutz in Düsseldorf und ein frisch behandelter Bauer von Knaus. Am meisten von sich reden machte ein sammt den dazu gehörigen architektonischen Theilen ausgestellter Fries von Rud. Seitz. Der Künstler bezeichnet sein Sujet mit dem Begriffe „Noble Passionen", wobei er denselben indeß dem Sprachgebrauche gegenüber bedeutend erweiterte. Wir wollen indeß darüber nicht mit ihm rechten. In reichem architektonischen Rahmen repräsentiren zum Theile sehr anmuthige, durchweg aber höchst lebendige Kindergestalten die Vorliebe für Krieg, Jagd, Fischerei, Spiel, Wein, Künste und Wissenschaften. Die Arbeit hat im Ganzen etwas Ueberraschendes in Folge der trefflichen realistischen Behandlung, die hier ganz an ihrem Platze ist und es auf den ersten Blick schwer macht zu erkennen, ob wir Malerei oder bemalte Plastik vor uns haben. Was die Komposition betrifft, so hat der Künstler in Bezug darauf etwas zu viel gethan, namentlich die Attribute der einzelnen „Passionen" derart gehäuft, daß die Kindergestalten kaum mehr Raum finden und der Gesammteindruck viel an der nöthigen Ruhe verliert. Was die Farbe betrifft, so ist dieselbe im Ganzen kräftig und so energisch wie der Vortrag. Eine „Predigt in Rom" von Ferdinand Piloty dürfte als des Künstlers bestes Bild zu bezeichnen sein; seine zahlreichen Motive sind von der lebhaftesten Wirkung, welche durch gesättigte Farbe noch erhöht wird. Böcklin brachte eine „Euterpe" mit allerlei Zeichnungsverstößen, einer unmöglichen Hirschkuh und einer blauen Tapete als Himmel. War seine „Cleopatra" jüngst entschieden grün, so gab er seiner Muse dafür den sonnenverbrannten Teint einer römischen Schnitterin. Auch Thoma wählte sich ein klassisches Motiv: er brachte außer einem Gemüsestück und zwei modernen Landschaften noch eine dritte, in welcher wir eine Nymphe vor einem Faun entfliehen sahen, obwohl es uns nicht wunderte, wenn der Faun vor dieser Nymphe davon liefe. Doch ist diese Staffage natürlich nur Nebensache. Hauptsache ist der brandrothe Himmel mit der untergehenden Sonne und den Reflexen auf Wasser und Wiese. Der Künstler zeigte bisher nur eine beklagenswerthe Vorliebe für das Häßliche, nun ist er beim Unmöglichen angelangt. Eine andere Landschaft des Künstlers läßt uns ein Mädchen sehen, welcher der Tod als scheußliches und noch dazu bis zum Lächerlichen verzeichnetes Gerippe folgt. Solche Absonderlichkeiten werden freilich Mode in einer Zeit, in der Jeder aufzufallen sucht, aber sie erhalten dadurch keine innere Berechtigung. Ein charakteristisches Merkmal Thoma'scher Bilder ist der absolute Mangel an Luftperspektive. Bei ihm liegt Alles auf einer und derselben Fläche, das Nahe wie das Ferne. Thoma hat in drei Wochen nicht weniger als sechs theilweise umfangreiche Bilder ausgestellt und damit eine Produktivität an den Tag gelegt, die man nicht unbedenklich heißen kann. Sein letztes Bild „Kinder-Reigen" ist ohne Frage tief empfunden und zeugt für ein ernstes Wollen des jungen Künstlers, es hat selbst einzelne Schönheiten aufzuweisen, aber trotzdem ist das Ganze unerfreulich, namentlich in Folge der

Digitized by Google

maskenhaften Starrheit der meisten Kinderköpfe, in denen keine Spur von Fröhlichkeit zu finden ist. Thoma ist ein unzweifelhaft begabter Künstler, aber er hat noch einen starken Läuterungsprozeß durchzumachen, der nur dann einen glücklichen Ausgang verspricht, wenn er sich das Studium der Alten angelegen sein läßt. Von dem aber will unser junger Künstler-Nachwuchs nichts wissen. Auf bedenklichsten Pfaden wandelt Trübner, der uns in Zweifel läßt, ob er die Karrikatur will oder gegen seinen Willen erzeugt. Vor Allem sollte er Sehen lernen. Doeppler's „Heimkehr" erinnert in ihrer konventionellen Weise an die alte Düsseldorfer Romantik, die wir denn doch einmal für abgethan hielten. Flüggen brachte ein „Schmollendes Liebespaar", in seiner Art nicht minder konventionell und von jener Technik, welche seine Bilder wie Glasgemälde erscheinen läßt und ihnen etwas Unerquickliches giebt. Von den zahlreichen Landschaften sind C. E. Morgenstern's „Abend am Walchensee" und J. Baisch's „Morgen" zu nennen, die Marine war durch ein treffliches Bild von v. Tiesenhausen „An der Küste von Esthland" trefflich vertreten.

Hamburger Kunstverein. In den ersten Wochen des November waren besonders Weimarer Künstler vertreten, jedoch boten ihre Leistungen nichts Bemerkenswerthes. Nur Tetzner lieferte ein in seiner Art vorzügliches Toilettenbild, eine junge Dame in reichem und geschmackvollem Kostüm, dessen leuchtende Farben auf der in tiefdunklen Tönen gehaltenen und virtuos behandelten Zimmer-Dekoration äußerst wirkungsvoll hervortreten. Ob das Schriftstück, welches die Schöne aus der vor ihr stehenden Kassette genommen hat, ihr ein Geheimniß enthüllt oder eine Erinnerung wachruft, sagt uns ihr Gesichtsausdruck nicht, und eine Frage danach ist bei einem Bilde, welches seine einzige Aufgabe, das Glänzen mit technischer Fertigkeit, harmonischer Farbenzusammenstellung und elegantem Arrangement, vollständig erfüllt, ebenso überflüssig wie pedantisch. Teschendorf bringt eine Kleopatra mit düstern Zügen, im Begriff, sich die Schlange an die Brust zu setzen; das im Uebrigen unbedeutende Bild zeigt fleißiges und sorgsames Studium besonders bei der von hinten gesehenen, zusammensinkenden Dienerin. Ob die angestrebte Treue im Kostüm und andern Nebendingen erreicht ist, mögen die Aegyptologen ausmachen: sicher ist dies nicht der Fall mit der Schlange; das harmlose Thierchen auf Teschendorf's Gemälde entspricht durchaus nicht dem furchterregenden Aussehen der ägyptischen Brillenschlange (Aspis der Alten, Naja tripudians der Naturforscher), welche zweifelsohne das von Kleopatra zu ihrem Selbstmorde gewählte Reptil war. — M. Schmidt, „Der strenge Sittenrichter", einige Marinen von Hünten, eine Landschaft von Peters in Stuttgart (ganz in der Manier von Schleich gemalt) und ein Thierbild von Deicker seien der Vollständigkeit wegen als tüchtige Leistungen erwähnt. Besonders das erstgenannte Werk aus Piloty's Schule erfreute sich einer wohlverdienten Aufmerksamkeit. Das frische Leben des kräftigen Burschen und seines Schatzes mit dem Pfande ihrer offenbar noch nicht durch den Segen der Kirche legitimirten Liebe bildet mit dem öden Zimmer und der vertrockneten Gestalt des gestrengen Herrn Pfarrers einen Gegensatz von drastischer Wirkung, zu deren Vervollständigung auch die Beigabe einer gutmüthigen, aber wirklich ultra-realistisch häßlichen Haushälterin nicht fehlt. Delfs' letzter Moment der Schlacht bei Waterloo verfällt in den nicht eben seltenen Irrthum, das Durcheinander der Schlacht durch eine verworrene Malweise wiedergeben zu wollen, wobei vergessen wird, daß Verwirrtes malen und verwirrt malen denn doch zweierlei ist. Die in der französischen Armee in jenem Moment herrschende Verwirrung konnte füglich dargestellt werden, ohne die Deutlichkeit des malerischen Vortrags zu beeinträchtigen. Delfs aber überträgt die im Stoffe liegende Confusion auf die Behandlung und schafft dadurch ein unerquickliches, weil im Einzelnen unverständliches Werk. Außerdem wissen wir nicht recht, wie die Bezeichnung zu dem Bilde paßt; Napoleon scheint seiner Cavallerie irgend einen Befehl zu geben, und das ist wohl auch sonst noch geschehen, etwa bei Leipzig, Ligny u. s. w. Wie Klarheit in dieser Beziehung zu erreichen ist, lehrt ein schon älteres Bild der hiesigen Galerie, Rechlin's Schlacht bei Kulm; das ist wirklich der letzte Moment nicht Einer, sondern der Schlacht bei Kulm, und muß als solcher von allen, welche mit nur mäßigen historischen Kenntnissen ausgerüstet sind, fast auf den ersten Blick erkannt werden. Die von Delfs ausgestellten verschwommenen und gelecktesten Aquarelle würden kaum als Leistungen eines Dilettanten befriedigen. — Als gewissenhafter Berichterstatter muß ich noch erwähnen, daß uns hier der Genuß zu Theil geworden ist, Schwind's schöne Melusina zu bewundern. Leider hat der Aussteller es für angezeigt gehalten, bei dieser Gelegenheit den ganzen, des verstorbenen Meisters und seines hinterlassenen Werks unwürdigen Apparat marktschreierischer Reclame in Scene zu setzen. Wenn dies Unwesen, an dem, wie es scheint, bei den Virtuosen der Töne niemand mehr Anstoß nimmt, auch bei den Meistern der Farbe mehr und mehr einzureißen droht (man denke nur an das obligate Tam-Tam-Schlagen bei den Rundreisen Makart'scher Bilder, anderer ebenso abstoßender Vorgänge zu geschweigen), so ist es hohe Zeit, daß aus den Reihen der Künstler selber, denen ihre Kunst mehr ist als die melkende Kuh, gegen die Prostituirung ihrer Namen und Werke durch spekulative Kunsthändler ernstlich Einsprache erhoben werde. A. J. M.

B. **Düsseldorf.** Die beiden Gemälde von L. Alma Tadema: „Der Tod der Erstgeburt" und „Das Weinerntefest" erregten auch auf der Ausstellung von Bismeyer und Kraus das allgemeine Interesse in hohem Grade. Die Seltsamkeit der Gegenstände, die archäologische Genauigkeit in allen einzelnen Theilen, sowie die meisterhafte künstlerische Ausführung fesselten um so mehr die Aufmerksamkeit, als es das erste Mal war, daß hier Werke dieses berühmten Künstlers zur Anschauung gelangten. Auf der Schulte'schen Ausstellung befanden sich zu gleicher Zeit zwei prachtvolle Bilder von Andreas Achenbach, dessen Produktivität wahrhaft in Erstaunen setzt, zumal wenn man sieht, daß jede neue Schöpfung dieses genialen Meisters neue Vorzüge aufweist. Ein kleines, fein gestimmtes Kirchen-Interieur im Mondenschein und eine kolossale westfälische Landschaft mit Mühle bei Gewitter lieferten hiefür wieder die glänzendsten Beweise, und wir wüßten kaum, durch welches frühere Gemälde Achenbach's diese letztern übertroffen worden wären. Das einfachste Motiv gewinnt durch seine unvergleichliche Darstellung so hohen Reiz, und seine Technik hat alle Schwierigkeiten so vollständig überwunden, daß der reinste Genuß bei der Betrachtung nicht ausbleiben kann. Eine Scene aus der Schlacht von St. Quentin von Emil Hünten fand ebenfalls gerechte Anerkennung und dürfte zu des Künstlers besten Bildern zählen, wogegen die höchst lebendig komponirte „Kürassier-Attacke bei Mars la Tour" von Otto Fikentscher durch die mangelhafte Ausführung stark beeinträchtigt wurde. „Napoleon's Rückzug aus Rußland 1812" von Adolf Northen war die lobenswerthe Wiederholung eines früheren Bildes, und gute Landschaften von Ebel, Pohle, Duntze u. A. vervollständigten die Zahl der Novitäten.

B. **Aachen.** Seit Beginn dieses Jahres hat der Kunst- und Landkartenhändler M. Jacobi hier eine Permanente Kunstausstellung eingerichtet, die sich des besten Erfolges zu rühmen hat, da bis jetzt bereits über neunzig Bilder verkauft wurden, von denen zwei Drittheile der Düsseldorfer Schule angehörten. Der Reichthum unserer Fabrikanten, eine gute Badesaison und eine im September veranstaltete kleine Verlosung haben wesentlich zu diesem schönen Ergebniß geführt. Wir sind überzeugt, daß das Unternehmen auch ferner gedeihen wird, da Herr Jacobi durch Verbesserung der Lokalitäten und eifrige Thätigkeit das Interesse von Publikum und Ausstellern rege zu erhalten bestrebt ist.

Vermischte Nachrichten.

B. **Julius Bayerle** in Düsseldorf hat den Auftrag erhalten, für den Marktplatz der Stadt Mülheim an der Ruhr ein großes Denkmal auszuführen, welches das Andenken der im Kriege gegen Frankreich gefallenen Helden ehren und zugleich die Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs verherrlichen soll. Es wird demgemäß aus einer fünfundzwanzig Fuß hohen Säule bestehen, deren oberer Theil das Bild des lorbeergekrönten Kaisers trägt, während der Mittelheil das siegreiche Heer in seinen einzelnen Truppengattungen in Relief und der Sockel die Namen der Gefallenen zeigt. Das Ganze wird vom deutschen Adler überragt. Das Monument schließt sich in der Form der bekannten Igelsäule bei Trier an, deren Goethe in seiner „Campagne in Frankreich" 1792 gedenkt. Es soll aus Udelfanger Sandstein, die Skulpturen aber aus französischem Stein gearbeitet werden.

Digitized by Google

Zeitschriften.

Anzeiger des germ. Museums. Nr. 11.
Zwei Jagdgewehre in der Waffensammlung des germ. Museums. (Mit Abbild.).

Kunst und Gewerbe. Nr. 38.
Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin. I. Orientalische Arbeiten (Forts.). Von A. Dennhardt. — Bayrisches Gewerbemuseum in Nürnberg.

Mittheilungen des österr. Museums. Nr. 87.
Die Thonwaarenfabrikation der Athener (Forts.). — Die Gewerbeschulen in Nieder-Oesterreich. — Die Ausstellungen der Frauenarbeiten in der österr. Unterrichtsgruppe der Weltausstellung. — Holzschnitzereischule in Hallein.

Gewerbehalle. Nr. 12.
Das Ornament in der italienischen Renaissance. Von Jakob Falke (Mit Abbild.) — Abbildungen: Romanisches Kapitäl aus dem germ. Museum; Venetianisches Gewandmuster aus dem 16. Jahrh., Taufstein vom Jahre 1662 in Dinkelsbühl; Schrank (Nürnberger Renaissance); verschiedene moderne Entwürfe: Mobiliar, Goldschmiedearbeiten, Gasfronleuchter, Namenschiffern, Jagdmesser ꝛc.

Gazette des Beaux-Arts. November.
Documents sur Giovanni et Raphael Santi d'Urbino, tirés des archives de Mantoue; von G. Campori. (Mit Abbild.) — Sur quelques portraits de Henri IV; von Lechevallier-Chevignard. — Les chefs-d'oeuvres de l'école hollandaise exposés à Amsterdam en 1872; (3 Artikel) von H. Havard. (Mit Abbild.) — La caricature et l'imagerie en Europe pendant la guerre de 1870—1871; (3. Art. Schluss) von Duranty. (Mit Abbild.) — Schluss der Aufsätze über die Academie de France in Rom von A. Lecoy de la Marche, und der Studie über „Eros" von L. Ménard. — La céramique du nord de la France; von Champfleury. — La famille de Mignard; von N. Rondot. Beigegeben: Portrait Heinrichs IV, gestochen von Henriquel-Dupont: Dorfschmiede, Originalradirung von J. Veyrassat.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kataloge.

Ed. Quaas in Berlin. Lagerkatalog II. Abtheilung. I. Illustrirte Werke. II. Photographische Originalaufnahmen an Gemälden, Skulpturen, Bauwerken und Gegenden (1. Städteansichten, architektonische und pittoreske Landschaften. 2. Die grösseren Gemälde-Galerien und Ausstellungen neuerer Meister. 3. Werke antiker und moderner Skulptur.

Calvary & Co. in Berlin. Kurze Uebersicht der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen im Besitze von Chr. Hammer in Stockholm. (Die Sammlung wird zum Kauf ausgeboten.)

J. M. Heberle in Köln. Lagerkatalog No. LXXIV. Kulturgeschichte und Kuriositäten. Abtheilung T. Kunst und Industrie. 2414 Nummern.

Bücher.

Lionardo da Vinci. Saggio delle opere di L. da V. Con 24 tavole fotolitografiche di scritture e disegni tratti dal Codice Atlantico. gr. Fol. (Mailand, U. Hoepli).

Inserate.

Im Januar 1873 erscheint in Leiden die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

[59] **Zehn Radirungen**
von
Prof. William Unger.
Mit Text
von
Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.
I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).
II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).
III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).
IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).
V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).
VI. Die Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).
VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.
VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.
IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.
X. Die Versteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift, auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.
„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „
„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . . . „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Der Unterzeichnete nimmt Subscriptionen entgegen und liefert das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen, zu denen es auch durch den Buch- und Kunsthandel von ihm zu beziehen ist.

Leipzig, im December. **E. A. Seemann.**

Wir wünschen für die Illustrirung unserer **Classiker-Ausgaben** mit noch einigen tüchtigen Künstlern in Verbindung zu treten und ersuchen die Herren, die hierzu bereit sind, ihre Adressen uns gef. einsenden zu wollen.

Berlin. **G. Grote'sche**
[60] Verlagsbuchhandlung.

Verlag von E. A. SEEMANN.

Die Galerie
zu
Braunschweig
in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg. auf chines. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt 7⅓ Thlr. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 9 Thlr.

Die Galerie
zu
KASSEL
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 12.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 23) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à $2^1/_2$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

3. Januar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Hans Freiherr von und zu Aufseß. — Der Salon von 1872. III — M. de Vogüé's „Syrie centrale". — Erwerbungen des Berliner Museums — Oesterreichischer Kunstverein, December-Ausstellung. — Andr. Achenbach. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Hans Freiherr von und zu Aufseß.

Ein edler deutscher Mann, welcher seinen Namen für ewige Zeiten in die Annalen der Kultur-Geschichte eingetragen, ist vor nicht langer Zeit von uns geschieden, Freiherr von Aufseß, einer der rüstigsten Vorkämpfer für die Einheit des Deutschen Vaterlandes, der Gründer des Germanischen National-Museums zu Nürnberg.

Hans Freiherr von und zu Aufseß wurde am 7. September 1801 geboren, als Sprosse eines uralten, ehemals reichsunmittelbaren Geschlechts auf der zwischen Bamberg und Baireuth gelegenen Burg, deren Namen er trägt, und wo sein Vater Friedrich Wilhelm, vermählt mit einer Freiin von Crailsheim, früher preußischer Regierungsrath, in Zurückgezogenheit lebte.

Die romantische Einsamkeit dieses in einem stillen Gebirgsthale der durch ihre Naturschönheiten berühmten Fränkischen Schweiz gelegenen Berg-Schlosses dürfte schon früh auf den Knaben eingewirkt und in ihm den Sinn für jene Richtung geweckt haben, welcher er später sein Leben gewidmet. Der Kriegszeiten wegen konnte für seine Erziehung anfangs nicht so viel geschehen, wie der Vater es wohl wünschte. Dafür bewegte der Knabe sich viel in der freien Natur, in den Bergen und Wäldern, wobei sein Körper sich kräftigst entwickelte.

Erst im dreizehnten Lebensjahre erhielt Aufseß einen eigenen Lehrer, Dr. Schunk, später Professer des Staatsrechtes in Erlangen. Dieser bildete den geistig überaus regsamen Jüngling so schnell heran, daß er schon in seinem 17. Lebensjahre die Universität Erlangen beziehen konnte. Hier studirte er fünf Jahre lang die Rechtswissenschaft, nebenbei sehr fleißig aber auch andere Disciplinen, namentlich Geschichte des deutschen Mittelalters.

Schon in Erlangen entwarf Aufseß den Plan zur Herausgabe einer Zeitschrift für Kunde der deutschen Vorzeit, welche den Zweck haben sollte, den Sinn für alles Große, Edle und Schöne auf dem Gebiete der deutschen Geschichte zu wecken und zr fördern. Sie sollte Baudenkmäler, Kunstwerke und Erzeugnisse der Kunstgewerbe jeder Art, Waffen, Rechts- und Sprach-Alterthümer ꝛc. in weitern Kreisen bekannt machen und erklären.

Nachdem Aufseß den philosophischen Doktorgrad sich erworben, verließ er die Universität, um in Baireuth und Graefenberg die praktische Seite der Rechtspflege kennen zu lernen. Da er jedoch nicht die Beamtenlaufbahn ergreifen wollte und schon früh seine Eltern verloren hatte, mußte er sehr bald die Verwaltung seiner Güter selbst übernehmen. Er fand darin mancherlei Mängel, deren Abhilfe anfangs seine Zeit fast ganz in Anspruch nahm.

Im Jahre 1824 vermählte sich Aufseß mit einer Verwandten seines Hauses, der Freiin Charlotte von Seckendorff. Nun richtete er sich in seiner väterlichen Burg, wo er manches Stück alterthümlichen Hausraths, auch eine wohl erhaltene Rüstkammer fand, häuslich ein und sammelte theils zum Schmuck seiner Wohnung, theils seiner Studien halber allerlei alterthümliche Kunstwerke und Geräthschaften, welche damals noch viel billiger und leichter zu haben waren als heute. So entstand allmählich eine große kulturgeschichtliche Sammlung nebst Bibliothek, welche den Anfang des später gegründeten Germanischen Museums bildete.

Aufseß ordnete in der Zeit, welche ihm die Verwaltung seiner Güter übrig ließ, zunächst sein reichhaltiges Familien-Archiv und studirte eingehend die Geschichte seines Geschlechts und des Fränkischen Adels überhaupt, publi-

Digitized by Google

cirte auch ein Werk darüber, das leider nicht vollendet ist. Zugleich beschäftigte er sich viel mit Rechtsgeschichte und allgemeiner Kulturgeschichte. Er war bemüht, die Geschichte unserer Vorfahren bis in alle Einzelnheiten zu erforschen, sich ein treues Bild von dem Leben derselben im Mittelalter zu verschaffen.

Von seinen gedruckten Arbeiten fanden bei Fachgenossen einige Abhandlungen über Lehn- und Kirchen-Recht besondere Anerkennung. Auf Grund derselben wurde er zum Ehrendoktor der juristischen Facultät in Erlangen ernannt.

Unter solchen Studien und Bestrebungen führte Aufseß inmitten seiner zahlreichen Familie (er hatte zwölf Kinder) auf seiner Burg ein beneidenswerthes Stillleben. Mit seinen Untergebenen verkehrte er in ächt patriarchalischer Weise. Morgens versammelte die Glocke der Schloßkapelle sämmtliche Bewohner zum gemeinsamen Gebet; Mittags saßen Herrschaft und Gesinde zeitweise an einem Tische.

Die Stürme des Jahres 1848, während deren so mancher Gutsherr das Weite suchen mußte, gingen auch an der Burg Aufseß nicht ohne Einwirkung vorüber. Obgleich von Aufruhr und Tumulten verschont, behagte es dem Besitzer nicht mehr auf seiner Burg. Er zog mit seinen Sammlungen nach Nürnberg, erwarb daselbst das sogenannte Pilatus-Haus, dicht am Thiergärtner Thor gelegen, in welchem er mit seinen zahlreichen gelehrten Freunden ein fröhliches, durch Musik verschöntes Leben führte.

Hier konnte Aufseß nun besser seine schon früher gefaßte und nie aus den Augen verlorne Idee eines „Deutschen Museums" verfolgen, welches Alles, was das gesammte deutsche Vaterland an geschichtlich Merkwürdigem besitzt, womöglich im Original, sonst in getreuen Kopien, also das gesammte Quellen-Material für deutsche Geschichte, in sich vereinigen sollte.

Aufseß verkannte keineswegs die großen Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens. Aber er war ein Mann von seltener Zähigkeit und Willenskraft, ließ sich durch entgegentretende Hindernisse nicht leicht von seinem Vorhaben abbringen. Schon am 15. September 1830 ermunterte König Ludwig I. von Bayern ihn brieflich, in seinen Bestrebungen für Gründung eines vaterländischen Museums fortzufahren. Und die Worte seines Königs gaben ihm den Muth und die Kraft, den Gedanken, wenn auch erst viel später, zur That werden zu lassen. Auch bei seinen Freunden fand die großartige Idee viel Anerkennung. Sie Alle sollten mit helfen. Vor Allem aber hielt Aufseß sich an die deutschen Geschichts-Vereine und bemühte sich, sie zu gemeinsamer Arbeit zu verbinden.

Als erster sichtbarer Schritt zum Ziele kann die Gründung der Monatsschrift „Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit" bezeichnet werden, deren erster Band im Jahre 1832 erschien. Sie sollte ein Archiv für deutsche Geschichtskunde sein, daneben aber auch die Korrespondenz aller deutschen Geschichtsforscher unter einander vermitteln. Im Winter 1832—33 gründete Aufseß dann in Nürnberg eine „Gesellschaft für Erhaltung der Denkmäler älterer deutscher Geschichte, Literatur und Kunst," welche sich allmählich über ganz Deutschland ausbreiten sollte. Doch wurde das Bestehen derselben durch einflußreiche Neider leider sehr bald hintertrieben.

Auf der allgemeinen Germanisten-Versammlung zu Frankfurt im Jahre 1846 trat Aufseß mit seinem Vorschlage zur Gründung eines Deutschen Museums vor die Oeffentlichkeit, ohne jedoch seine Wünsche verwirklicht zu sehen. Nicht besser erging es ihm im folgenden Jahre auf der Versammlung in Lübeck. Sein Plan fand wohl manche Zustimmung, doch zweifelte man zur Zeit noch an seiner Durchführbarkeit. Erst fünf Jahre später, nachdem Aufseß unterdeß wieder mit den Statuten eines „Vaterländischen Bau- und Gewerbe Vereins zu Nürnberg," welcher ähnliche Tendenzen vertreten sollte, wie unsere jetzigen Gewerbe-Museen, hervorgetreten war, drang er auf der unter dem Vorsitz des Prinzen Johann, des jetzigen Königs von Sachsen, tagenden Versammlung der deutschen Geschichts- und Alterthums-Forscher zu Dresden, mit seiner Idee, welche er durch Vorlage völlig ausgearbeiteter Statuten, nebst Proben aus seinen Sammlungen und Repertorien unterstützte, durch. Am 17. August 1852 wurde die Gründung des „Germanischen National-Museums" als Centralstelle für die Wissenschaft der deutschen Geschichte beschlossen.

Nun war zwar ein Anfang gemacht, aber die Ausführung des Beschlossenen war nicht minder schwierig, da alle Mittel für ein so großartiges Unternehmen fehlten. Doch Aufseß hatte festes Vertrauen auf die deutsche Nation. Er wandte sich mit wiederholten Aufrufen an die deutschen Fürsten, die Staats-Regierungen, an die Städte, an den Adel, an Vereine und Private, bat um freiwillige Beiträge an Geld, Büchern, Archivalien, Kunstgegenständen ꝛc. zur Förderung des deutschen National-Museums, des einzigen Eigenthums des gesammten deutschen Volkes.

Seine Wünsche wurden von sehr vielen Seiten aus allen Gauen Deutschlands, auch von Deutschen, welche im Auslande lebten, in Polen, Siebenbürgen, ja selbst jenseits des Weltmeers in reichlicher Weise erfüllt.*) War das Germanische Museum doch die erste sichtbare Vereinigung des ganzen deutschen Volkes, dessen politische

*) Den wesentlichsten Antheil an dem Zustandekommen des Werkes und an seinem weiteren Gedeihen während der sechziger Jahre hatte König Ludwig I. von Bayern. Man findet darüber Näheres in K. Th. Heigel's vortrefflicher Biographie des Königs (Leipzig, 1872), auf die wir an anderer Stelle zurückkommen. A. d. Red.

Digitized by Google

Einigung man vielseitig so sehnlichst wünschte. Aufseß selbst lieh dem Museum seine große Bibliothek und seine gesammte kulturhistorische Sammlung für zehn Jahre unentgeltlich.

Schon im Jahre 1850 hatte Aufseß den neben seiner Wohnung gelegenen und mit derselben durch einen Gang verbundenen Thiergärtner Thor-Thurm zur Aufstellung seiner Sammlung gemiethet. Jetzt, da die Sammlungen, besonders die Bibliothek durch die Freigebigkeit des deutschen Buchhandels, so ansehnlich sich mehrten, wurde der Raum dafür zu klein. Er miethete daher auch noch die beiden obersten Stockwerke des sehr malerisch am Paniersplatze gelegenen Petersen'schen Hauses. Dort wurden die Bibliothek und das Archiv aufgestellt und die Bureaux eingerichtet, während die kulturgeschichtlichen Sammlungen im Thiergärtner Thor-Thurm blieben.

Am 15. Juni 1853 wurden die Sammlungen für den Besuch des Publikums feierlich eröffnet und werden seitdem von allen Nürnberg besuchenden Fremden besichtigt.

An der Spitze der Anstalt stand natürlich Aufseß selbst. Neben ihm arbeiteten, besonders an der Herstellung des projektirten Generalrepertoriums über alle Quellen der deutschen Geschichte, viele Beamte. Ein aus fünfzehn Personen, meist Gelehrten aus verschiedenen Theilen Deutschlands, bestehender Verwaltungs Ausschuß unter dem Vorsitz des Gründers hatte die oberste Leitung der Anstalt in die Hand genommen. Durch Ernennung eines aus den bedeutendsten deutschen Geschichtsforschern bestehenden Gelehrten-Ausschusses wurde das Interesse derselben an das Museum gefesselt und die Theilnahme des wissenschaftlich gebildeten Theils des deutschen Volks wurde durch regelmäßiges Erscheinen des „Anzeigers für Kunde Deutscher Vorzeit", als Organ des Museums, welches von den Fortschritten der Anstalt sorgfältige Kunde gab, rege gehalten.

Aber auch die vermehrten Räume wurden für Aufstellung der Sammlungen bald zu klein. Es galt die Beschaffung eines bessern, dem Museum selbst gehörenden Lokals.

Nachdem die Anerbietungen des Großherzogs von Sachsen-Weimar, welcher die Wartburg, des Herzogs von Coburg, welcher die Veste Coburg zur Aufnahme des Museums und Aufstellung seiner Sammlungen angeboten hatte, ausgeschlagen worden waren, erwarb Aufseß nach vielen Bemühungen endlich im Jahre 1857 unter günstigen Bedingungen für das Museum die freilich zum größten Theile in Ruinen liegende, ehemalige Carthause zu Nürnberg mit all ihren Nebengebäuden und dem großen Garten. Nun ging es an das Bauen; in den öden Ruinen entstand ein reges Leben. Aufseß wußte, unermüdlich thätig, theils Geld für die Baukasse, theils Materialien oder gute alte Bautheile, welche verwendet werden konnten, herbei zu schaffen. Ein Raum nach dem andern wurde in alter Weise hergestellt. W. v. Kaulbach stiftete in die Kirche ein großes, von ihm selbst ausgeführtes Wandgemälde, der König von Preußen ein großes Glasgemälde für ein Fenster der Kirche.

Nachdem die nothwendigsten Restaurations-Arbeiten vollendet waren, zogen die Sammlungen noch im Jahre 1857 in das eigene sehr geräumige Lokal ein, in welchem sie noch heute sich befinden.

Die Sammlung wurde mit künstlerischem Sinne arrangirt und in malerischer Weise*) aufgestellt. Hier kam nun der Werth der einzelnen Stücke weit besser zur Geltung als bisher, und nun erst wurde die bequeme Benutzung derselben auch für auswärtige Gelehrte möglich.

Nachdem Aufseß unter Anwendung aller seiner geistigen und materiellen Mittel das Museum gegründet und im Verlaufe von zehn Jahren weiter entwickelt hatte, trat er im Jahre 1863 von der Leitung desselben zurück, erwarb die Villa Kreßbronn am Bodensee und verlebte dort, mit historischen Studien beschäftigt, den Abend seines thatenreichen Lebens. Er stiftete dort einen „Verein zur Erforschung der Geschichte des Bodensees", welcher schon mehre werthvolle Arbeiten publicirt hat, und arbeitete sehr fleißig an der Geschichte seines Geschlechts. Doch bewahrte er natürlich dem Germanischen Museum, dessen Ehren-Vorstand er geblieben, das wärmste Interesse. Noch in seinem letzten Aufsatze, welcher wenige Tage nach seinem Tode, in der Beilage der Augsburger Allgemeinen vom 4. Juni 1872 erschien, suchte er dahin zu wirken, daß die Kleinodien des ehemaligen Römischen Reiches deutscher Nation dem Germanischen Museum zur Aufbewahrung übergeben würden.

Das Germanische Museum erfreut sich auch nach dem Rücktritt seines Gründers, nach einer kurzen Stockung, unter der Leitung seines jetzigen Direktors A. Essenwein, welcher den unterdeß wesentlich veränderten Verhältnissen entsprechend an der Lösung der großen Aufgabe arbeitet, des schönsten Gedeihens.

Aufseß hatte die große Freude, die Wiedervereinigung Deutschlands zu einem einigen, großen und mächtigen Reiche, mit einem Kaiser an der Spitze, an das er stets geglaubt, und an dem er nach Kräften mitgearbeitet, noch zu erleben.

Obgleich körperlich schon schwach, wollte er doch das schöne Fest der Eröffnung der neuen deutschen Hochschule zu Straßburg nicht versäumen. Er ging, einer Einladung folgend, dahin, konnte jedoch an den Feierlichkeiten selbst nur wenig Theil nehmen, mußte vor Beendigung derselben

*) Nachdem die Sammlungen in neuester Zeit so sehr bedeutenden Zuwachs erhalten haben, und die Lokalitäten dafür vielfach erweitert worden sind, ist diese malerische Aufstellung mit Recht aufgegeben und dafür die einem wissenschaftlichen Institute allein entsprechende systematische Aufstellung angeordnet worden.

Digitized by Google

abreiſen und ſtarb unerwartet auf der Rückreiſe am 6. Mai 1872 zu Münſterlingen bei Conſtanz. Seine Leiche wurde einige Tage ſpäter in der Familiengruft ſeiner Burg Aufſeß beigeſetzt. R. B.

Der Salon von 1872.

III.

Drei wahrhafte Bijoux, welche vom Publikum wie von der Jury viel zu wenig gewürdigt wurden, habe ich mir noch zu eingehender Beſprechung vorbehalten; eines derſelben iſt ein chef d'oeuvre des Italieners (und Schülers von Gérôme) Joſeph de Nittis, die beiden andern rühren von Eugène Feyen, einem Schüler des P. Delaroche, her.

Nittis' Bildchen erinnert ein wenig an Pettenkofen, welcher tüchtige öſterreichiſche Künſtler hier nicht minder, vielleicht ſogar mehr gewürdigt wird als in ſeinem Vaterlande, indem manche franzöſiſche Amateurs nicht anſtehen, ihn Meiſſonier vollſtändig an die Seite zu ſtellen. Der Italiener hat auf ſeiner kleinen Leinwand nicht das ſchönſte Fleckchen ſeines ſonſt ſo anmuthigen aber warmen Heimatlandes verherrlicht, er hat das Motiv auf dem Wege von Neapel nach Brindiſi gefunden und nennt es deßhalb auch einfach „Route de Naples à Brindisi". Ich glaube kaum, daß das veranſchaulichte Stück Weges zu irgend einer Zeit einen beſonderen Reiz bieten dürfte; höchſt unerquicklich dürfte es aber ſein, dort zu wandern zu der Zeit, welche der Künſtler zu ſeiner Studie wählte. Der Sommer ſcheint am Gipfel der Hundstage angelangt zu ſein, Hitze, ſüditalieniſche Hochſommer-Mittagshitze ſtrahlt uns aus einer ſchattenloſen Gegend entgegen; eine breite, weiße Straße führt in eine geringe Erdanſchwellung hinein und verſchwindet hinter ihr, um erſt in der Entfernung, am Horizonte wieder ſichtbar zu werden. Dicker Kalkſtaub, in welchen Wageuräder bereits Furchen eingedrückt haben, bedeckt die Straße; ein leichter Windſtoß, und die Luft wäre in Kreidewolken gehüllt. Aber es regt ſich kein Lüftchen; die glühenden Sonnenſtrahlen zehren ungehindert die letzten Saftreſte aus den Grashalmen am Wege, ſie röſten die Pflanzenbüſchel und Stauden, ſie ſchmoren die Diſteln auf dem ſtaubgepuderten Felde und verwandeln den ehemals grünen Haidekrautteppich auf dem Hügel zur Rechten in einen roſtfarbenen. Links von der Straße ſenkt ſich das Terrain, und das Kiesbeet eines Baches macht ſich bemerkbar, in welchem man jedoch zur Zeit eher Fiſche braten als fangen könnte; nur in einer Vertiefung hat ſich eine Schlammpfütze erhalten, aus welcher einige Schilfbüſchel noch Leben zu ſaugen vermögen. In der Ferne ſtrecken ein paar Pappeln melancholiſch ihre mageren Schäfte gegen den Himmel, und vom Horizonte blenden die weißen Mauern einiger Häuſer herüber; ein leicht blauer Himmel wölbt ſich über der in Glühhitze ſchmachtenden Gegend, und ein paar leicht zerſtreute weiße Wölkchen machen durchaus nicht Miene, ſich zu einer Regenwolke zuſammen zu ballen. Ich hoffe nun genug Theilnahme für die lebendige Staffage erweckt zu haben, welche ſich zu dieſer Zeit auf dieſem Wege befindet; ſie ſteckt zum Theil in einer citronengelben Kutſche, von zwei fuchsrothen Gäulen gezogen, welche der mitleidige Kutſcher mit Baumzweigen bedeckt hat, zum Schutze ſowohl gegen die ſtechenden Fliegen als auch gegen die ſtechende Sonne. Die Kutſche iſt eben die Anhöhe der Straße hinangerumpelt, von welcher herab gegen den Beſchauer zu einige ſtaub- und ſchweißbedeckte armſelige Wanderer gegangen kommen. Dies einfache Motiv iſt ſo glücklich benutzt, die Intenſität des über die Gegend ausgeſtrahlten Sonnenlichtes, der Effect der Hitze auf Pflanze, Thier und Menſch iſt ſo wahr und wirkungsvoll dargeſtellt, dabei iſt die Ausführung der Details ſowohl der Landſchaft als der Staffage eine ſo ſorgfältige und doch ſcheinbar mühelose, die Kompoſition wie die koloriſtiſche Geſammtwirkung ſo fein künſtleriſch empfunden, daß man dieſes Bildchen unbedingt zu den beſten Werken des Salons von 1872 zählen kann.

Eugène Feyen's zwei Bilder: „Les glaneuses de la mer" und „L'assemblée du mont Dôle" erinnern durch ihre reiche Bevölkerung mit kleinen Figuren, deren jede Einzelne gewiſſenhaft durchgezeichnet, ihr eigenes Geſicht, ihren eigenen Charakter und ihre eigene Bewegung hat, an manche Bilder des Sammet-Breughel, nur daß ſie mit weniger Naivetät ſich geberden und etwas gezwungener ſich gruppiren, und daß der landſchaftliche Theil noch nebenſächlicher behandelt und nur einen gut geſtimmten Hintergrund für die Figuren zu bilden beſtimmt iſt. Das Kolorit iſt zart, duftig, faſt zu duftig, es liegt wie ein dünner Nebelſchleier über den Bildern. Feyen ſcheint ſich erſt neueſter Zeit in dieſes Liliputanerreich, welches er mit reizendem Pinſel ſchildert, verloren zu haben, ſeine Lieblingsrichtung war bisher das ländliche Genre, und er wußte in ſeine einfachen Motive meiſt einen ſympathiſchen pſychologiſchen Zug zu bringen, wodurch er ſich dem deutſchen Genre näherte.

So ſehr die Franzoſen in der bis jetzt beſprochenen Richtung des Genre excelliren, ſo wenig glücklich fallen zumeiſt ihre Verſuche auf dem Gebiete aus, welches man wohl mit einigem Rechte das deutſche Genre nennen kann. Die Darſtellung von Scenen aus dem Volks- und Familienleben, ſo lebenswahr und lebensfriſch, ſo rührend natürlich, von ſo unnachahmlicher Charakteriſtik jeder einzelnen Figur wie des ganzen geſchilderten Vorganges, in welcher die Hauptvertreter der gegenwärtigen Genremalerei in Deutſchland, Knaus und Vautier in Düſſeldorf, dann die Münchener Defregger und Kurzbauer ſich ſo glänzend hervorthun, dieſe Richtung des Genre's will den Franzoſen nicht gelingen. Es ſcheint ihnen die Gabe

Digitized by Google

zu fehlen, das Volksleben, den Volkscharakter mit dieſer Liebe und Ruhe, dieſem Eingehen in die einzelnen Gemüthszüge, ich möchte ſagen mit der nöthigen Objectivität zu beobachten, zu erfaſſen und wiederzugeben. Es fehlt nicht an Verſuchen, jedoch fallen dieſe meiſt unglücklich aus; das Motiv iſt geſucht, bei den Haaren herbeigezogen, die Perſonen ſind unwahr, die Farbe arbeitet auf eigene Effekte hin, in der Geſammtdarſtellung blickt ſtatt der Natürlichkeit und ſchlichten Wahrheit meiſt die Phraſe oder falſche Sentimentalität durch. Vor Allem aber fehlt die Charakteriſtik im Ausdrucke der Perſonen, der pſychologiſche Zug, welcher jede einzelne Figur individualiſirt, mit welchem jede einzelne Figur an der Geſammthandlung theilnimmt, und durch welchen ſie als Glied der Handlung eingereiht wird. Dieſer pſychologiſche Zug bildet den Hauptwerth des deutſchen Genrebildes.

Einige beſſere Bilder des Salons aus dieſer Richtung ſeien hier gleich erwähnt.

„Gullertanz (souvenir d'Alsace)" von Guſtave Brion, eine Gruppe tanzender Elſäſſer Bauernburſchen und Mädchen, gut und lebendig in der Kompoſition, etwas manierirt in der Farbe; es ſind aber eben nur hüpfende und ſich drehende Leute in elſäſſiſcher Tracht, nichts weiter.

„Le Droit du seigneur" von Jules Garnier (Schüler von M. Gérôme). Der bäuerliche Hochzeitszug kommt aus der Kirche, der Junker, entſchloſſen, ſein „jus primae noctis" geltend zu machen, harrt ſeiner mit den Schloßknappen ſchon am Wege, er hat dem jungen, hübſchen Weibchen galant den Arm geboten, es folgt ihm eingeſchüchtert und verſchämt. Der arme Bauernburſche blickt verblüfft darein und zerknittert in ſtiller Wuth ſeinen Hut; Pfaffen ſuchen ihn zu tröſten. Auf den Geſichtern der zuſchauenden Hochzeitsgäſte, Bauern, Weiber und Landsknechte malen ſich verſchiedene Empfindungen. Das Motiv iſt dankbar und für einen Franzoſen wie geſchaffen; es iſt auch, von einiger Coquetterie in der Farbe abgeſehen, gut durchgeführt.

Chriſtoph Biſchop (Holland) macht uns mit einer neuen Species von Malern bekannt: „Le peintre de berceau". So trefflich auch die Farbe Biſchop's iſt, ſo gingen doch die Meiſten kopfſchüttelnd daran vorüber; wahrſcheinlich blieb ihnen die Handlung unklar. Ich glaube das Haar gefunden zu haben, bei welchem ſie herbeigezogen iſt: die ehemalige Geliebte des Wiegenmalers beſtellt bei dieſem eine ſchöngemalte Wiege für ein Weſen nächſter Zukunft, an deſſen Daſein der Maler zu ſeinem Leidweſen keine Schuld getragen haben wird. „La sorcière bretonne" von Robert Wylie (Amerikaner) iſt ein figurenreiches Genrebild, techniſch gut ausgeführt, bietet aber in der Charakteriſtik der einzelnen Perſonen zu wenig Intereſſe; die Hexe wurde gerufen um ein krankes Kind zu heilen und bereitet eben einen Zaubertrank für daſſelbe; eine Menge überflüſſiger Perſonen umſtehen Mutter, Kind und Hexe. Etwas wilder und mehr Hexe von Beruf als die Vorige iſt des Ruſſen Axenfeld „La Strega", welche in einer unheimlichen Höhle, in Geſellſchaft eines ſchwarzen Katers, einer Kindesleiche, von Fledermäuſen und Schlangen, beſchäftigt iſt, Hagel zu fabriciren, indem ſie, nach dem Recepte in „Jean Wier et la Sorcellerie" eine Waſſerpfütze mit ihrem Stäbchen ſchlägt. Das tiefe Helldunkel der Höhle in welchem dennoch alle Gegenſtände unterſcheidbar werden, iſt dem Künſtler gut gerathen; das Hexenmodell kann er ſich kaum irgend wo anders als vom Blocksberge geholt haben. Joſephe Aufray's „L'annonce de la comédie", zwei Gaukler, welche durch Trommelſchlag ihre Produktion ankündigen und bei dem Schneegeſtöber in ihrem Harlequingewande faſt erfrieren, eine Gruppe ebenfalls frierender aber doch neugieriger Schulkinder als Zuſchauer, iſt mit Humor und Stimmung gemalt.

Eine durch mehrere Exemplare vertretene Sorte von Genreſtücken, welche durch coquette Motive und ſehr flotte Behandlung derſelben ſtark an gemalte Journal-Amuſant-Zeichnungen erinnerten, glaube ich kurz abthun zu können. Sie rangiren in die beträchtliche Serie von Bildern, deren Maler durch verführeriſche Seitenpfade vom rechten Wege der Kunſt abgekommen ſind. Es ſind dieß jene, welche durch geſuchte Effekte, Manierirtheit, Bizarrerien originell erſcheinen und die Aufmerkſamkeit auf ſich lenken wollen, welche auf Koſten der Wahrheit koloriſtiſch wirken wollen, auch mitunter den Begriff koloriſtiſcher Wirkung gänzlich falſch auffaſſen und ſtatt Koloriſten „Koloraturmaler" genannt zu werden verdienen. Einige dieſer Bilder ſind jedoch mit einer ſolchen Fineſſe gemalt und ihre Schwächen ſind ſo liebenswürdig, daß man nicht umhin kann, ſie dennoch mit Intereſſe zu betrachten. Einige Proben, welche zeigen, daß dem Maler das Talent zu wirklich guten Bildern nicht fehlen würde, ſeien hier angeführt: Noël Saunier „La baignade" und „Dans le parc", dann Armand Charnay „La leçon d'équitation", beide Schüler von Pils, vertreten jene gleichſam mit zarten koloriſtiſchen Effekten blendende Manier, welche die Bilder Amberg's meiſt charakteriſirt, und zwar Geſchmack verräth, aber vor der Natur nicht Stich hält. Armand Heullant hat in ſeinen beiden Pendants: „La source" und „La cachette" ein reizendes Pärchen dargeſtellt, welches aus der Zeit Paul's und Virginiens ſtammen dürfte und eben ſo manierirt gemalt iſt, wie man dieſe malen müßte, wollte man ſich bemühen, das Bild der Erzählung möglichſt anzupaſſen. Francesco Paolo Michetti legt zierliche Wachspuppen in ſaftiges Gras („Retour du potager", „Sommeil de l'innocence") was ſich zwar ſehr niedlich ausnimmt, aber ſtets fürchten läßt, daß die Mittagsſonne die netten Dinger zerſchmelzen werde.

Endlich noch ein Reſt von ſonſt beachtenswerthen

Genrebildern. Der Belgier Jean Bapt. Huysmans bringt zwei Pendants, welche durch die Idee mehr interessiren als durch die übrigens anständige Ausführung. Das eine Bild: „Un coin de rue en Afrique“ zeigt einen Araber hoch zu Dromedar, welcher sich von seinem erhabenen Sitze bequem mit einer aus dem kleinen Fensterchen herausguckenden, niedlichen Muselmännin unterhält; das zweite Bild: „Un coin de harem en Afrique“ zeigt das Innere eines Haremgemaches; eine niedliche Muselmännin ist auf den Rücken ihres Sclaven gestiegen, um sich am kleinen Fensterchen mit einem Araber draußen unterhalten zu können. Henner will uns in seiner trefflich gemalten „Idylle“ die reizende Zeit zurückrufen, in welcher die Menschen eben so sehr die unbequeme Kleidung wie die lästige Arbeit verachteten und sich die Muße mit Flötenspielen, Liebesseufzern und Erhörung derselben ausfüllten. Gustav Guillaumet malte: „Les femmes du douar à la Rivière“; es sind dies algerische Wäscherinnen, welche durch ihre malerischen Kostüme dem Künstler die zweite Medaille erringen halfen. Henry Schlesinger, in Frankfurt geboren, an der Wiener Akademie ausgebildet und seit Kurzem ein naturalisirter Franzose, übrigens durch einige gute Bilder bereits bekannt, hat ein trefflich gemaltes Bild, ein nettes aus der Kirche kommendes Landmädchen, welchem eine junge elegante Dame etwas in's Ohr flüstert, ausgestellt. Das Bild heißt: „Peine perdue“, der Sinn ist mir bis jetzt unklar.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

* **Von M. de Vogué's „Syrie centrale“** ist soeben die 30. Lieferung erschienen und damit das vortreffliche Werk, dem wir durch die Publikation der merkwürdigen Denkmäler Centralsyriens eine so wesentliche Bereicherung unserer Kenntniß der frühchristlichen Architektur verdanken, in seinem künstlerischen Theile zum Abschluß gekommen. Ein erklärendes Verzeichniß der Tafeln, an welchem der Verfasser noch arbeitet, wird uns für die nächste Zeit in Aussicht gestellt.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. E. **Neuerdings sind im Berliner Museum** vier hellenische Vasen aufgestellt, die in mehr als einer Hinsicht das Interesse der Beschauer zu erwecken geeignet sind. Zunächst wegen der Größe, da Lekythen von solcher Höhe bis jetzt noch nicht existirten (einige im Barbakion in Athen kommen ihnen nahe, stehen aber immer noch um ein Beträchtliches zurück), dann wegen der Farben, mit denen sie ehemals bedeckt waren, und von denen auch noch heute deutliche Spuren sich erkennen lassen, und überhaupt wegen der ganzen Technik. Sie wurden im Jahre 1871 in Athen gefunden und sind bis auf ein Gefäß, über dessen Verbleib ich Ihnen nichts Näheres sagen kann,*) in's Berliner Museum gekommen. Leider waren sie in viele Stücke zertrümmert, so daß es wegen der vielen Fugen schwer ist, beim ersten Anblicke die einzelnen Figuren herauszuerkennen; doch einige Mühe auf ihre Betrachtung verwandt, läßt auch die Einzelheiten, soweit sie erhalten sind, deutlich hervortreten, und außerdem erleichtern die über den Vasen angebrachten getreuen, in Farbe ausgeführten Nachahmungen bedeutend das Erkennen der Gegenstände. Diese sind nicht wesentlich von denen anderer attischer Lekythen, von denen Benndorf in seinem Vasenwerke eine große Reihe veröffentlicht hat, verschieden; auf der einen sitzt vor einer Stele, die sich auf Stufen erhebt und oben in eine Bekrönung von Akanthusblättern ausläuft, ein Mann, mit dem Profil nach rechts, an den Füßen mit hoch hinauf gegürteten Sandalen bekleidet. Während er mit der linken Hand zwei Speere hält, streckt er die Rechte wie etwas demonstrirend vor. Vom Halse hängt ihm den Rücken hinab ein Himation von violetter Färbung, mit Spuren von Blau darauf; das eng anliegende Untergewand ist jedoch vollständig verschwunden, bis auf die Blumen, mit welchen es verziert war, und die jetzt auf den nackten Körper gesetzt zu sein scheinen. Rechts von ihm steht ein Mann, nach links gewendet, der seiner Haltung nach sich auf einen Stock stützt; er hat nämlich die linke Hand unter die rechte Schulter gelegt und den Oberkörper etwas nach vorn gebeugt; die rechte Hand streckt er nach vorn. Auch von seinem Gewande ist bis auf zwei Guirlanden, die es oben und unten umsäumten, und einige Pflanzenornamente zwischen beiden, nichts übrig geblieben. Links von dem sitzenden Mann erblickt man eine Frau, die, nach rechts blickend, mit der linken Hand zierlich das Gewand anfaßt, während sie auf der zurückgeführten Rechten einen flachen Korb hält mit zwei Kränzen, zwei Lekythen und herabhängenden Tänien, die jetzt bräunlich gefärbt, gleichfalls Spuren von Blau zeigen. Nur um weniges verschieden ist die Darstellung des andern Gefäßes. Vor einer Stele, die nach oben in Akanthusblätter ausläuft, zwischen denen jedoch hier noch auf blauem Grunde eine Palmette angebracht ist, sitzt ein Jüngling nach links, in ein weißes Gewand gehüllt, das die rechte Brust sammt dem Arme frei läßt; indem er die rechte Hand lässig über das rechte Knie herabhängen läßt, macht er mit der linken eine Bewegung nach vorn, zu einem zweiten Jüngling, der, in ein gelbes Gewand so eingehüllt, daß bloß der Kopf und rechte Arm frei bleibt, diesen im Gespräch nach vorn streckt; er steht nach rechts, mit vorgebeugtem Oberkörper auf einen unter die linke Schulter geschobenen Stock gestützt. Ein dritter Jüngling zeigt sich rechts von dem sitzenden; mit weißem Gewande bekleidet, so daß der rechte Arm und die Brust frei bleiben, läßt er nach der Mitte schauend unthätig beide Arme herabhängen. Mehr verschieden ist die Darstellung des dritten, größten Gefäßes. Zwar bildet auch hier eine Stele, die mit Akanthusblättern bekrönt ist, den Mittelpunkt, und auch der vor ihr sitzende Jüngling fehlt nicht (sein Gewand ist mit Epheuranken verziert), aber rechts von ihm, da, wohin sein Blick sich wendet, steht vor einem Pferde, von dem man nur den Kopf, Hals und Schwanz noch erblickt, ein bärtiger Mann mit einem gestickten Chiton bekleidet und mit brauner, den Rücken hinabfallender Chlamys: mit dem Körper en face wendet er den Kopf dem sitzenden Jüngling zu und hält hoch greifend mit der Linken zwei krummgebogene Stäbe, wohl Lanzen bedeutend, während er mit der rechten Hand die Zügel des Pferdes zu fassen scheint. Links endlich von dem sitzenden Jüngling steht ein anderer mit nacktem Oberkörper, mit der rechten Hand einen Stab aufstützend. Das interessanteste von allen ist jedoch das vierte Gemälde, eine Prothesis vorstellend. Auf einem Ruhebett liegt ein todter Jüngling, ganz mit einem weißen Tuche zugedeckt, so daß nur der Kopf sichtbar ist; über ihn beugt sich, hinter der Kline stehend, so daß ein Theil der Figur dadurch verdeckt wird, eine Frau, indem sie zugleich beide Hände zu Seiten seines Kopfes ausstreckt. Sie hat als Trauernde ganz kurzes Haar und trägt über einem graubraunen Chiton mit Aermeln ein Himation von gelbbrauner Farbe, das sich unter dem rechten Arme durchzieht. Rechts von der Kline steht ein Mann mit violettem Himation bekleidet, der mit unter die rechte Schulter gesetztem Stocke sich leise nach vorn beugt und mit der linken Hand den Kopf des Todten berührt, die rechte dagegen auf seinen eigenen Kopf legt. Links von der Kline wird noch ein Mädchen sichtbar, die mit gelbbraunem Chiton ohne Aermel, nach rechts gewandt, die Linke nach vorn streckt, wie es scheint, eine Tänie haltend; auf der rechten Hand trägt sie einen flachen Korb. Ueber der Tänie wird noch eine kleine geflügelte Gestalt, die nach rechts schwebt, sichtbar; unter der Kline steht ein Lekythos und ein viereckiger Kasten. — In Betreff der Technik ist nur zu bemerken, daß man hier deutlich sieht, wie zunächst die Körper der einzelnen Figuren in feinen Umrissen mit einer gelbbraunen Farbe auf den weißen Grund aufgetragen wurden, und wie sie dann erst mit Gewändern in verschiedener Färbung versehen worden sind. Freilich gilt dies im Ganzen bei den meisten Vasen, so z. B. läßt eine Ganymedesvase des Museo Gregoriano deutlich bei der Figur des

*) Dieses fünfte Gefäß, das weitaus schönste und besterhaltene der Reihe, kam nach Wien in's Oesterreichische Museum. A. d. Herausg.

Digitized by Google

Zeus jowohl wie bei der des Ganymedes die verschiedenen Versuche des Künstlers, den Körper perspektivisch herauszubringen, ehe er das Gewand darüber legte, erkennen, doch ist diese Art der Technik bis jetzt immer noch von Manchem bezweifelt werden. Wichtig ist ferner noch die Anwendung der verschiedensten Farben, die hier deutlicher als auf andern Lokalen sich erkennen lassen. Innerhalb der vier Bilder ist noch ein großer Unterschied zu bemerken: während nämlich die erste und dritte alle Figuren in bloßen Umrissen zeigen, ist bei der zweiten und vierten das männliche Geschlecht vom weiblichen dadurch unterschieden worden, daß man bei jenem die Umrisse mit der bräunlichen Farbe ausgefüllt hat während die Frauen weiß gelassen sind; die Augen der Männer sind dann durch aufgesetztes Weiß bezeichnet. Was nun die dargestellten Figuren anbetrifft, so kann der Mann auf Nr. 4 von besonderer Wichtigkeit werden für die Erklärung anderer Monumente, da nämlich hier der über den Kopf gelegte Arm offenbar das Klagen um den Verlornen ausdrückt; hat man da nicht das Recht, auch bei den Amazonen, wo dieselbe Haltung des Armes bis jetzt zu so mannichfachen Auslegungen gelährt hat, einfach eine klagende Bewegung anzunehmen eine Klage über den entrissenen Sieg? Bei dem strengen Festhalten der antiken Kunst an einmal gefundenen Ausdrücken wäre eine solche Annahme die einfachste und leichteste. Von Interesse ist ferner noch die sterne schwebende Figur durch welche offenbar eine Seele ausgedrückt werden soll.

2) **Oesterreichischer Kunstverein.** Die Decemberausstellung bot des Hervorragenden wenig, die große Anzahl der 180 Nummern, welche der Katalog aufwies, gehörte zu dem Mittelgut, über welches die Kritik in der Regel schweigsam hinwegsieht. Im Angesichte der Weltausstellung ist es nicht Wunder zu nehmen wenn in den laufenden Monatsausstellungen dieser Farben die guten Namen deren man sonst zu begegnen gewohnt ist, allmählich seltener werden. Das Hauptinteresse knüpfte sich diesmal an J. P. Geiger. Es ist unseres Wissens schon manches Jahr verflossen, seit der geschätzte Künstler hier nichts von seinen Arbeiten mehr sehen ließ. War es Absicht, so lange der Meister zugleich Lehrer war, der Kritik fern zu bleiben oder lag ihm wenig daran, seinen bereits anerkannten Namen im großen Publikum warm zu erhalten: kurz sein neuen Hauptwerken, den historischen Federzeichnungen zu Ziegler's Sprüchen wurde [redacted] Kreis derjenigen, die Geiger's künstlerische Thätigkeit verfolgen kommen, ein stets kleinerer. Wohlbegreiflich mochte daher jeder, der seine weltbekannten „Memorabilien" im Gedächtnisse hat, mit Neugierde vor die sieben Kartons treten, welche der Künstler diesmal ausgestellt hatte. Die Vorwürfe sind den Grillparzer'schen Dramen: „Des Meeres und der Liebe Wellen" und der „Ahnfrau" entlehnt. Die Bilder sind Eigenthum eines Pester Kunsthändlers und für photographische Vervielfältigung bestimmt. Wohl ist damit schon einigermaßen der Kritik die Spitze abgebrochen; Geiger ist nämlich somit unschuldig an der Wahl der Sujets welche beide seinem ganzen Wesen offenbar nicht zusagen. Seinen Schülern gegenüber bemerkte er einmal ganz richtig, daß es dem Künstler kaum zwei, dreimal im Leben begegne, Aufträge zu bekommen welche mit der Stimmung seines schaffenden Geistes harmonieren, da müsse er sich denn zwingen, den Gegenstand der seine Aufgabe bilden, zu lieben. Hat es aber nicht immer gelingt diese gezwungene Liebe vollends zu machen, tritt hier bei dem Meister selbst zu Tage. Wer wird die herrlichen Kompositionen: „Samum", „Feuerwunde", „Alfred der Harfner", „Winkelried" ꝛc. aus der Memorabilien mit diesen neuen Produkten vergleichen wollen. Es ist auch jeder Strich, die Technik überhaupt die Meisterhand bekundet, zu deutlich sagen trotzdem die Bilder, daß nicht die Mühe, sondern ein Kunsthändler den Anlaß zu ihrer Entstehung gab. Am günstigsten ging Geiger über die Ahnfrau, mehr brüchen Scenen hinweg, so über „Herro und Leander's Begegnung": weniger verweilt er, was vornehmlich die Durchführung anbelangt, bei bewegteren Momenten wie der „Aufrührung der Leiche Leander's" obwohl auch hier das Zündende, Dramatische fehlt, welches Geiger früher in seine Scenen hinein zu legen wußte. Ungleich gelungener sind die Kompositionen zur „Ahnfrau". Hier kommen die naturalistischen Elemente mehr zur Geltung zu welchen sich der Künstler hemischen fühlt. Die Scene „Wie der Kanter Boleslav dem verwundeten Grafen Borotin entdeckt, daß Jaromir dessen Sohn sei" ist meines Erachtens noch das Beste von Allem. Der malerische Effekt hält sich, so verführerisch auch das Motiv ist, in edlen Grenzen; die Gestalten sind wahr und lebensvoll durchgeführt. In den anderen Blättern, auf denen die gespenstige Gestalt auftritt, fühlt man die Schwierigkeiten, die es dem Künstler kostete, diese Traumfigur zu personifiziren; das Auflösen in Nichts, das allmähliche Durchsichtigwerden ist nur im ersten Bilde gelungen dargestellt. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß die Blätter vervielfältigt ihren Weg finden werden, und es ist das Unternehmen schon deßhalb zu loben, weil es endlich nun auch dem großen vaterländischen Dichter die Ehre zu Theil werden läßt, auf dem Salontisch durchgeblättert zu werden. Geiger besser wir aber bald wieder auf festem historischen Boden zu begegnen; Dichtungen lähmen seine eigene Dichterkraft. Von dem Uebrigen trug M. Schmid mit seiner „Strafpredigt" den Preis davon. Ein junges, schmuckes „Tirndl" und ein ebenso schmucker „Bursch" stehen in der Parrstube vor dem bayern hochwürdigen Herrn, der an seinem Pulte sitzt, und müssen eine „Strafpredigt" anhören — wegen einer Klemigkeit, die sie etwas zu rasche zur Vermehrung der Christenheit der Kirche darbringen. Die verschämten Schuldigen sind trefflich dargestellt. Alle feinen Nuancen, die ein so peinlicher Moment in dem Gesichte wachrufen kann, sind eminent wiedergegeben. Im Hintergrunde horcht bei halbgeöffneter Thüre die Pfarrköchin und lächelt — ob schadenfroh, ob über die ernste Predigt? Neben der fein charakteristischen Zeichnung ist auch die Farbe gesund: nur schade, daß die Figur des raisonnirenden Pfarrers etwas zu kleinlich gehalten ist. Ein Bildchen von C. Peerus, „Nach der Hochzeit" verdiente des zarten eleganten Pinsels wegen volle Beachtung. H. Kaufmann's „Jägerstein" erinnerte an die derben Niederländer. Von Bildnissen ist ein gut modellirter Kopf, von A. Ebert, „Die Andacht" erwähnenswerth. — Gleich den regelmäßigen Alpenüberschwemmungen kommen alljährlich im December mit Januar die Landschaften vom „vergangenen Sommer" herangerückt. Unter den Vielen in vorigem Monat ist Kameke's „Lac Combal" als hat in der Farbe und plastisch in der Modellirung in erster Linie zu nennen. Ein poesievolles Bildchen ist Münthe's „Winterabend"; Schnee und Eis auf der Erde und in den schweren Wolken am Himmel, nur in weiter Ferne legt sich ein schmaler Streif glühender Lava dazwischen. Heiger, der Waldpoet unter den Landschaftern, war durch sein „Jagd-Bivouak" gut vertreten. H. Volk's „Werkzeuge" wäre, was Komposition und Zeichnung anbelangt, ein ganz treffliches Bild, nur ist's mit der Beleuchtung, als ob die Sonne durch eine schwarze Brille gesehen hatte. Die vier Salzkammergut-Seen von Püttner sind als diese kaum zu erkennen. Ferner sind noch gute Bilder von Wagner, Volz, Hansch und Sellony erwähnenswerth. Zwei Thierstücke von L. Schuster sind ganz gediegene Leistungen. J. Till's „Erzherzog Maximilian von Räubern überfallen" ist gegen die früheren Arbeiten des Künstlers ein Rückschritt. Das Aquarell war durch hübsche Landschaften von Th. Ender und meistens Figurenbilder von Fr. Gerasch vertreten.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Andreas Achenbach** hat sich auf mehrere Monate nach Italien begeben und vor seiner Abreise noch in der Schulte'schen Ausstellung in Düsseldorf ein Seestück ausgestellt, welches sich an Umfang und künstlerischer Vollendung mit der schon von uns besprochenen großen „Westphälischen Mühle" vollauf messen kann, so daß beide Meisterwerke, die kurze Zeit nebeneinander hingen, in würdigster Weise die verschiedenen Richtungen kennzeichnen, in denen der geniale Künstler so Bedeutendes leistet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Stiche.

Murillo, E. Madonna-Madonna. (Galerie Esterhazy. In Mezzotinto gest. v. J. Ballin. Roy.-Fol. (31 u. 40 C.) Wien, Kaiser.

Pausinger, F. Der verbrannte Hirsch. In Mezzotinto gest. v. C. Post. gr. Roy.-Fol. (44 u. 56 C.) Ebend.

Van Muyden, A. Refectorium. Gest. v. Fissenhardt. gr. Fol. (28 u. 36 C.) Ebend.

v. Ramberg, A. Begegnung am See. Gest. von C. Geyer. gr. Fol. (42 u. 34 C.) Ebend.

Der St. Stephansdom in Wien im Jahre 1871. Gez. u. gest. v. H. Bültemeyer, Staffage (grosse Prozession) gest. v. F. Laufberger. Roy.-Fol. (63 u. 46 C.) Ebend.

v. Piloty, C. Seni vor Wallenstein (als Leiche). Gest. v. Fr. Vogel 1872. gr. qu.-Fol. (39 u. 45 C. Kunst-Vereinsbl. für die Rheinlande u. Westfalen.) Leipzig, Rud. Weigel.

Photographien.

Münchener Künstler-Album. (94 Bl. nach Fr. Voltz, J. G. Steffan, A. Braith, Horschelt, G. Max, Fr. Defregger, H. Lang, Meszoly u. A.) Fol. München, Chr. Bruch.

Photographien nach Originalen moderner Meister. Nr. 247. Heimkehr der Krieger, 248. Empfang der Sieger u. 49. Musicirende Engel, von R. Henneberg. 250. Die gelehrte Frau, von E. v. Schoulz. 51. Die Spieler, von Munsch. 52. Mutterstolz, von F. Paulsen. 53. Preuss. Feldpost in Vouzier, von L. Braun. 54. Herbeweide und 55. In der Frühe, von Fr. Voltz. 56. Mütterliche Sorgfalt, von Meyer v. Br. 57. Schneesturm in der Puszta, von E. Hallatz. 58. Calabrisches Hirtenpaar, v. H. v. Angeli. 29. Bianca Capello, von Ch. L. Müller. 60. Graziella, 61. Eifriges Studium u. 62. Trotzköpfchen, von A. Piot. 63. Hausmütterchen, von C. Engelhardt. 64. Jeanne Vandergheinst a. d. Wiege der Margarethe von Parma, von W. Geetz. 65. A rest on the road West-Highlands u. 66. Not one of the flock, von H. Garland. 67. L'homme qui rit und 68. Après diner, von F. Pons. 69. Lieb' Vaterland magst etc., v. P. Preier. 70. Sonntagsmorgen im Schwarzwald, von H. Salentin. 71. Beethoven und das Rasumowsky'sche Quartett, von A. Borckmann. 72. Eines Seekönigs Grab, von Graf Harrach. 73. Plauderstündchen, von B. Giuliano. 74. Die Grossh. Hessische Division bei St. Privat, von E. Hünten. 75. Stiller Besuch, von C. Hoff. 76. Die Heimkehr der Schnitter, v. P. Böhm. Verschiedene Formate. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Overbeck, F. Madonna mit Kind in e. Landschaft. Rund. (32 C.) Lübeck, Kaibel.

Der Dom zu Halberstadt. 12 Blatt innere und äussere Ansichten nach der Natur. gr. 4. (Ca. 23½ u. 18 C.) Halberstadt, Klapp.

Ansichten aus dem Halberstädter Domschatze. (6 Blatt Altäre, Crucifixe, Messgewänder etc.) 4. (Ca. 17½ u. 14½ C.) Ebend.

Fürstl. Liechtenstein'sche Gallerie in Wien. Nach den Orig.-Gemälden des Van Dyck, G. Reni, Cranach, Rubens, Veronese u. A. Blatt 1—66. Fol. Wien, Miethke & Wawra.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. December.

Exposition de Milan, von P. Mantz. — Etude sur Jean Cousin, von G. Duplessis (Mit Abbild.) — Un musée transatlantique (New-york). 3. Art. von L. Decamps (Mit Abbild.). — Musée de Lille. 2. Art., von L. Gonse (Mit Abbild.). — Origines de la peinture allemande. Ecole de Bohême. 1. Art., von A. Michiels — Rome souterraine, von R. Ménard. — Les grandes collections étrangères I. Sir Richard Wallace, Bart. I. Bethnal Green Branch Museum. 1 Art., von L. Mancino. — Beigegeben: Die Musik, nach van der Helst radirt von Jacquemart. — Herodias, nach H. L. Lévy radirt von Bellvin.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 22. u. 23.

Les peintures de de Keyser au Musée d' Anvers. — Le Salon de Bruxelles: la céramique. — A propos des verrières de la cathédrale d' Anvers. — Les tableaux modernes de la collection de Brienen. —

The Art-Journal. December.

The art of Japan. — Art-aids to commerce, von P. L. Simmond. — Rome, ancient and modern (by Francis Wey). — Obituary: George Hemming Mason; Thomas Allom; P. Roch Vigneron; Th. Gautier. — The Bethnal Green Museum — Antiquities from Cyprus. — The Lichfield Museum (Mit Abbild.). — Beigegeben 3 Stahlstiche, darunter „Die Kreuzigung" nach Tintoretto gest. von A. Schultheis.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft V. Jahrg. 3. Heft.

Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung II. (Schluss). Von A. v. Zahn. — Bemerkungen über Gemälde in Spanien. Von H. Lücke. — Eine Stelle aus Dürer's Briefen. Von W. Schmidt. — Ur. Graf. I. Von Ed. His. — Michael von Coxcyen. Von W. Schmidt.

Christliches Kunstblatt. No. 12

Ueber kirchliche Glasmalerei, von H. Altendorff. (Mit Abbildung.)

Inserate.

Die

Gegenwart.

Wochenschrift

für

Literatur, Kunst und öffentliches Leben.

Unter Mitwirkung der

[61] **bedeutendsten Schriftsteller Deutschlands**

herausgegeben von

Paul Lindau.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von zwei Bogen groß Quart in eleganter Ausstattung, beschnitten und geheftet.

Abonnementspreis pro Quartal 1½ Thlr.

Alle Buchhandlungen, Postanstalten und Zeitungsexpeditionen nehmen Bestellungen an. — Probenummern gratis durch jede Buchhandlung.

Die „**Gegenwart**" behandelt in eingehender Weise alle wichtigen Vorgänge auf dem Gebiete der **Gesellschaft**, der **Kirche** und des **Staates**; sie widmet den neuen Werken in der **Literatur** und in den **bildenden Künsten**, namentlich allen wichtigen dichterischen und künstlerischen Erscheinungen in der **Hauptstadt** ihre besondere Aufmerksamkeit.

Sie ist zwar vorwiegend, aber **nicht ausschließlich** ein kritisches Organ — neben der **Kritik** bietet sie auch der unterhaltenden Schilderung, neben dem strengen Ernste der Wissenschaftlichkeit auch dem discreten Scherz eine gastfreie Stätte. Wenn sie ein Motto wählen sollte, so würde sie das bekannte Wort: „**Jedes Genre ist gut, nur das langweilige nicht**" — zu dem ihrigen machen. —

Berlin, Verlag von **Georg Stilke,** 37 Louisenstrasse.

Zum Zwecke der Bearbeitung einer

„Monographie des Heiligen Georg"

werden die P. T. Herren Kunstforscher und Kunstsammler ergebenst ersucht, gefällige Mittheilungen über:

Werke, die diesen Heiligen behandeln; bemerkenswerthe Originalaufsätze; sowie Angaben über im Privatbesitze befindliche bildliche Darstellungen desselben jeder Art, womöglich mit Notiz, ob dieselben verkäuflich, besonders auch über Handzeichnungen

gelangen zu lassen an Herrn

Kunsthändler Aloys Apell,

[62] Dresden.

P. S. Um gefällige Weiterverbreitung dieses Ansuchens wird gebeten.

Verlag von E. A. SEEMANN.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 13.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 8) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

10. Januar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Salon von 1872 III (Schluß), IV. — Friedrich Bürklein †. — Eduard His. — Münchener Kunstverein, Ausstellung. — Düsseldorfer Akademie, Berufung von E. Tucker für die Landschafterklasse. — Berichtigung. — Berichte vom Kunstmarkt: Berlin, Auktion Mecklenburg; Wien, Auktion Sedelmeyer. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate. — Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

Der Salon von 1872.

III.

(Schluß.)

Das Porträtfach war durch manches gute Bild vertreten und ließ in vielen Stücken das ernste und eifrige Studium tüchtiger alter Meister erkennen. Beachtenswerth ist, daß die altdeutsche Schule jetzt bei den Franzosen zu Ehren zu kommen scheint; manche Portraits zeugen nicht nur von sehr entschiedenen, mitunter glücklichen Versuchen den warmen Goldton, die in allen Abstufungen klare Farbe herauszubekommen, welche uns aus den Bildern jener Meister entgegenleuchtet, sondern sie schließen sich diesen auch im Arrangement und Format (dem Quadrate sich nähernd) möglichst an; sehr gelungene Bilder in dieser Richtung, die den Einfluß Holbein's unverkennbar an sich tragen, waren ausgestellt von Paul J. A. Baudri, Portrait von Edmund About, C. F. Gaillard, Frauenportrait, Alexandre Collette, eine Frau aus Savoyen. Eine selbständigere, freiere Auffassung, ungezwungene, noble Haltung bei glücklicher Auffindung und Wiedergabe der individualisirenden Merkmale, zeichneten die Portraits nachfolgender Künstler aus: Lievin de Winne (Belgier), das beste Männerporträt des Salons von 1872, lebensgroß, Kniestück, noble Auffassung, glanzlose, fast stumpfe Farbe, aber gegen den grauen Hintergrund von feiner Wirkung; Edward H. May (Amerikaner, Schüler Couture's). Portrait des Generals Meredith Read; Désiré Langée, männliches Portrait; Mademoiselle Jacquemart, Portrait des Präsidenten Thiers; C. F. Gaillard, Portrait eines Officiers; Fantin-la-Tour, ein halbes Dutzend Portraits, eine Tischgesellschaft bildend; Jules Elié Delaunay, Damenportrait (von demselben war auch eine reizende „Diana" ausgestellt); Madame Beauvais, Mädchenportrait; Jules Cornillet, Damenportrait; Auguste Anatole Deschamps, reizendes Mädchenportrait; Eugène Faure, Damenportrait; Alexandre Piot Normand und Armand Laroche, Damenportraits; Alexis Périgneu, Porträt der Comtesse Pepoli. Antoine A. E. Hébert, Director der Académie de France, hat das Portrait einer jungen, engelsschönen Marquise mit Haaren wie Ebenholz und einem Teint wie Blüthenschnee gemalt; er scheint von ihrer Anmuth so ergriffen worden zu sein, daß sie ihm wie ein überirdisches Wesen erschien, und als solches hat er die junge Marquise L.. auch dargestellt. Wie eine Schemenkönigin sitzt sie da, ihr Körper ist aus Duft gewebt, aus ihrem Antlitze mit den prächtigen dunklen Augen liest man zu gleicher Zeit Stolz, Milde und mädchenhaftes Bangen; ihr Haupt krönt ein Demantdiadem, und ein Schleier, dünn wie Spinnwebe, gleitet zu beiden Seiten über Schultern und Arme herab, ohne sie zu verhüllen.

Die eigentliche neue französische Moderichtung im Porträtfache habe ich noch nicht angedeutet, und doch war sie im Salon merklich vertreten; diese modernen Portraits passen nicht so sehr für den Ahnensaal, wo sie die nachkommenden Geschlechter mit Stolz und Verehrung erfüllen sollten, sie könnten vielmehr als Aushängeschilder für Modewaarenhandlungen dienen. Die Männer müssen darauf verzichten, von den modernen Malern conterfeit zu werden; sie sind zu wenig dankbar, sie bieten zu wenig „Stoff". Dafür aber sind jene Damen sehr willkommen und gesucht, welche in prunkvollen Toiletten und farbensprühendem Schmuck Ersatz für das entschwundene Juwel der Jugendfrische und Anmuth zu finden wissen. Solche Damen werden in ganzer Lebensgröße und Lebensfülle, decolletirt bis zur Indiscretion, angethan mit dem ganzen

Staat ihrer Salontoilette, einen Fächer oder eine Blume zum Spiel in der Hand, ein Lächeln der Welterfahrung auf den Lippen, von den Meistern und Meisterinnen der modernen Portraitmalerei dargestellt. Die letzteren brilliren aber auch in diesen Bildern mit einer außerordentlich blendenden Technik und einem Geschmacke, welcher den Modistinnen, von denen die Kleider und der Putz herrühren, alle Ehre macht. Die Beschreibung der Toiletten würde für ein Mode-Journal von großem Interesse sein, hier aber glaube ich mich derselben entschlagen und mich darauf beschränken zu dürfen, die Leser mit den hervorragendsten Vertretern der neuen Richtung bekannt zu machen. Es sind dies: Carolus Duran, Madame Laure de Chatillon, Madame Lucile Doux, Jean Bapt. Paul Lazerges, Philippe Parrot und Eduard Dubufe; Letzterer hat übrigens auch eine etwas unreife, aber in der Farbe gelungene Odaliske gemalt.

An sonstigen guten Figuren und Studienköpfen sind noch hervorzuheben: Leon Bonnat's „Femme d'Ustaritz", eine alte Frau in schwarzem, baskischem Kostüme, gute und interessante Farbenstudie; von demselben Künstler war auch ein durch gediegene Farbe hervorragendes Figurenbild: „Cheiks d'Akabah", Araber zu Pferde in rauher, gebirgiger Gegend, ausgestellt. James Bertrand, zwei Ophelien; eine sehr gelungene Ophelienstudie, weiß in weiß gemalt, d. h. die Gestalt in Weiß gekleidet und sich von der weißen Wand, an welcher sie lehnt, in seiner Wirkung abhebend; das blasse, irre Antlitz ist auf ein Blumenbündel geheftet, welches sie in der Hand hält; die zweite, minder gelungene Ophelia ist in schwarzes Gewand gehüllt und schwimmt als Leiche auf dem Wasser. François Delobbe's „N'fissa", eine algerische Frau, ist sammt den Gegenständen, welche sie umgeben, mit Geschmack und sehr tüchtiger, ungekünstelter Technik gemalt; Bernard de Girondé's „Le sommeil", ein Mädchen auf rothem Lager ausgestreckt und den nackten Körper mit rothem Teppich halb zugedeckt, wirkt durch Makart'sche Farbentiefe; etwas unbequem ist jedoch die Stellung der Schlafenden, welcher unbedingt das Blut zu Kopfe steigen muß. Mad. Adelaide Salles-Wagner: „Pensierosa", ein schwärmerisches Frauenbild in Phantasiekostüm, von wirkungsvoller, leuchtender Farbe. Charles Landelle, der Verehrer der braunen Schönheiten, hat dießmal eine „Almée" (orientalische Tänzerin) ausgestellt und in dieser eine seiner gelungensten Fleischstudien, eines seiner besten Bilder geliefert. Die junge, in der herrlichsten Blüthe ihres Lebens und Leibes prangende Orientalin lehnt, den etwas geneigten Kopf in die hinter demselben in einander greifenden Hände gestützt, an einer Mauer, scheinbar von einem ihrer ermüdenden Tänze ausruhend; die Stellung ist prächtig und ungezwungen und läßt den ganzen herrlichen Gliederbau des schönen jungen Körpers, welcher in ein weites, dunkles, wenig discretes Gewand gekleidet ist, in glücklichen, anmuthigen und dabei entschiedenen Linien verfolgen; das warme, goldbroncene Fleisch, die mattschwarze Hülle und die gelblichgraue Mauer bilden ein wunderbares Farbentrio. Eine sehr gute Fleischstudie finden wir auch in der „Courtisane" von Edouard Th. Blanchard; es ist eine bleichere aber ebenfalls südliche, sinnliche Schönheit, deren goldiger Körper aus dem rothen Lager und der über dasselbe sich wölbenden Damastdecke prächtig hervorleuchtet. Jules Jos. Lefebvre's „La cigale" und Lematte's wäßrige „Dryade" gehörten ebenfalls zu den besseren Fleischstudien des Salons.

IV.

Die Landschaftsmalerei ist es vor Allem, in welcher die Franzosen den Vorrang vor den Künstlern aller Nationen in Anspruch nehmen und es würde auch in den letzten Jahrzehnten schwer gehalten haben, ihnen denselben streitig zu machen. Die jüngste Revolution in der Landschaftsmalerei ist von Frankreich ausgegangen, die neue, künstlerisch so eminent berechtigte Richtung, welche Troyon, Theodor Rousseau, nennen wir auch Diaz inaugurirten, hat zuerst auch in Frankreich Wurzel geschlagen und in begabten Jüngern tüchtige Vertreter und Verbreiter gefunden. Indessen hat aber der frische Wind aus dem Westen auch in die deutschen Landschaftsschulen neues Leben gebracht; und heute liefern Wien, Düsseldorf und Weimar schon Proben einer erreichten künstlerischen Höhe, welche den Franzosen um ihre Suprematie ernstlich bange machen können; dieß um so mehr, als von den jüngsten Vertretern der französischen Landschafterschule nur wenige ihrer Lehrer würdig zu werden scheinen.

Im Salon von 1872 stand die französische Landschafterei entschieden nicht auf der Höhe ihrer Renommée; es fehlte zwar nicht an guten Bildern, den Werken der bekannten und bewährten Meister, aber es war dieses Gebiet durch kein einziges ausgezeichnetes Bild vertreten; auch in Bezug auf die Anzahl der Gemälde stand die Landschaft dießmal vernachlässigt da. Eines der interessantesten und die gegenwärtige Richtung am meisten bezeichnenden Bilder war Charles Fr. Daubigny's „Tonnelier"; der Böttcher, der seine Werkstatt und armselige Hütte mitten im Walde aufgeschlagen hat, ist Nebensache; Hauptsache ist die Landschaft in prächtiger Abendstimmung; ein dunkler Wald, der einen Hügel überzieht, ein Thal, welches an den Wald gränzt und den Blick in weiter Perspektive bis an den Horizont streifen läßt, eine leichte, lichtgetränkte Luft, welche durch ihren Uebergang in durchsichtiges Grau das Nahen des Abends anzeigt. Der Wald, der dicht und plastisch den Hügel hinansteigt, die Bäume und Gebüsche, die im Thale stehen, der Weg, das Häuschen des Böttchers, alle diese Dinge zerfließen, wenn man ganz nahe an das Bild herantritt, in schein-

Digitized by Google

bar regellose Tonmassen, mit breitem Pinsel und satter Farbe auf die Leinwand aufgetragen. Dieselbe Manier der Technik hat sich auch der Sohn und Schüler dieses Malers, Karl Pierre Daubigny angeeignet, welcher zwei prächtige Bilder: „Retour de la pêche à Trouville“ und „Les ereuniers à Ingouville“ ausgestellt hat. Auch der alte Corot intrepretirt die Erscheinung eines Stückes Landschaft in der möglichst einfachen und doch dabei klaren und reizvollen Weise; der lange verkannte Künstler, welcher seit seiner Jugend ein Prinzip verfolgte, das jetzt zum herrschenden geworden ist, erfreut sich trotz seiner 76 Jahre einer solchen Klarheit des Auges und einer solchen Sicherheit der Hand, daß seine letzten ausgestellten Bilder zu seinen besten gehören. Ausgestellt hatte er: „Souvenir de Ville-Avray“ und „Près Arras.“ Roger Jourdain: „Le départ pour la pêche à Villerville“, „Après la course“ dann Cèsar de Cock: „Le printemps dans le bois“ und „Rivière sous bois“ schließen sich in der Technik den Vorgenannten an. Diese Manier, welche sich mit der allgemeinen Vertheilung von Licht und Schatten, der Markirung der wesentlichsten Farbentöne begnügt, ermöglicht zwar dem Maler, ungemein schnell zu produziren, und die Sage, welche hier geht, daß Charles Daubigny täglich ein Bild fertig male, dürfte nicht gar zu sehr übertreiben; aber es versteht sich, daß nur der gereifte Künstler, der mit der Natur und mit seinen Farben durch viele und langjährige Uebung vertraut ist, der mit unfehlbarer Sicherheit und mit eingefleischtem Farbensinn seinen Pinsel handhabt, so weit oder besser so wenig weit gehen darf. Wo diese Eigenschaften fehlen oder nur in unzugänglichem Maße vorhanden sind, kommt anstatt eines harmonisch-stimmungsvollen Bildes eine Sudelei heraus; die Bilder mancher hiesigen jungen Maler, welche nur aus genial hingeworfenen Farbenklecksen bestehen, liefern den besten Beleg dafür.

Sorgfältiger im Detail ausgeführt und auch von guter Naturanschauung Zeugniß gebend waren die Bilder von Auguin: (Schüler Corot's) „Un soir dans un vallon“; „Une vieille chagnée; Beauverie: „Étang de Cernay“, „Un lavoir de Cernay“; Camille Bernier: „Janvier“ „Août“, Boudin: „Au rivage“, „Une rade“ (in beiden letzten Bildern die Luft etwas gemartert); des Spaniers Urgell „Derniers jours d'été“. Einen beachtenswerthen Vertreter der Landschaft lernte man in dem Schweden Alfred Wahlberg kennen; derselbe hatte zwei treffliche große Landschaften: „Vue prise a Westergotland“, „Vue prise sur les côtes de Bretagne“ ausgestellt, welche von gutem Verständniß für Komposition und feiner koloristischer Anschauung zeugen. Jules Didier hatte zwei dankbare Motive aus der Umgegend von Rom bearbeitet: „Un abreuvoir dans les montagnes“ und „Scène dans la campagne de Rome“, ein anderes Bild, welches in Stimmung und Komposition sehr an Didier erinnerte, war Brunet-Houard's „Le cloaree“, eine weite, sanft ansteigende Landschaft, welche in vorgeschrittener Abenddämmerung und melancholischer Ruhe vor dem Beschauer liegt; ein Geistlicher, der auf einem kleinen Schimmel den Feldweg herangetrabt kommt, bildet die eigenthümliche aber passende Staffage auf diesem Bilde, dessen Hauptvorzug ein angenehm anmuthendes einheitliches Helldunkel ist. Zwei kleine Landschaften von Faure Beaulieu: „Sous bois à Cernay“ und „Le Loing à Nemours“ erinnerten durch ihre frische warme Farbe und sorgfältige Technik an den trefflichen österreichischen Landschafter Robert Ruß; Paul Robinet war durch zwei delikat ausgeführte Bildchen vertreten: „Solitude; lac de quatre-Cantons (Suisse)“ und „Sous les oliviers, Mentone“. Etwas trocken, aber wie gewöhnlich gut im Herbstton gestimmt waren Victor Dupré's zwei Bilder: „Pacage du Limousin“ und „Bord de l'Oise“; erwähnt zu werden verdienen noch, als gut repräsentirt, Servin, Boulanger, Veron, Sechè.

Die ideale Landschaft könnte ich ganz übergehen, wenn sich nicht in François Louis Français wenigstens ein Gerechter gefunden hätte. Français hat in seinem Bilde „Daphnis und Chloe“ eine wirklich poetische Leistung geliefert; ideal ist darin eigentlich nur die Staffage, das idyllische Paar aus dem goldenen Zeitalter; und dieß ist gut, denn die Landschaft idealisiren zu wollen, ist stets ein zweifelhaftes Unternehmen. Die Landschaft in Français' Bilde ist ein reizendes Stück Buchenwald im frischesten Frühlingsgrün und von einem fast blendenden Lichtmeer durchströmt, welches in dem saftigen Blätterwerk einen magischen Effekt hervorbringt. Das wunderbare Stückchen Natur, welches der Künstler so wahr erfaßt und mit seinem Pinsel so prächtig wiedergegeben hat, ist wie geschaffen zum Aufenthalte von tanzenden Nymphen, spielenden Göttern oder verliebten Schäfern; und in der That finden wir auch ein ungenirtes Pärchen, Daphnis und Chloe, welches sich die Zeit mit Fischen vertreibt — eine äußerst angemessene Beschäftigung für solche Leutchen, die nicht wissen, was sie den ganzen lieben Tag treiben sollen. Français hatte noch ein zweites Bild, eine reale Landschaft: „Vue prise aux Vaux-de-Cernay“ ausgestellt, deren Effekt aber weniger naturwahr erscheint als jener der idealen Landschaft.

Eugen Fromentin, der sich mit gleicher Geschicklichkeit auf allen Gebieten der Malerei bewegt und bald ein Genrebild, bald ein Thierstück, bald eine Landschaft bringt, hatte dießmal zwei Ansichten von Venedig, den „Canal grande“ und den „Molo“ ausgestellt, und zeigte sich auch hierin wieder als guter Maler, ohne aber einem Canaletto den geringsten Schaden anzuthun. Ein gutes Architekturbild hatte auch die Spanierin Sennora Eleonor Carreras geliefert: „Rue de Vimbodi“. Lebel errang durch seine Bilder „Un voeu“ (Inneres der Kirche in

Digitized by Google

San Germano) und „Une rue de San Germano“, welche bis auf die Trockenheit der Farbe trefflich ausgeführt wird, eine zweite Medaille.

Marinebilder waren sehr spärlich vertreten und sind nur zu erwähnen: Mesdag: „Abfahrt der Schifferbarken von Scheveningen“ und „Scheveningen, Abendstimmung“, zwei Bilder, die in Lichteffekt, Perspektive und Komposition, Achenbach's Marinen ausgenommen, wenig ihresgleichen unter den modernen Marinebildern finden dürften; Emil Louis Vernier zwei „Meeransichten von Yport aus“; Felix Thomas „Küste von Pornic, beim Beginn der Fluth“; Guillaumet „Ebbe.“

Van Marcke, der tüchtige Troyon-Schüler, hat im Thale Arcachon ein dankbares Stück Landschaft gefunden, bevölkert von einer Kuhheerde; diesem Umstande verdankte der Salon sein bestes Thierbild; das große Gemälde ist lebendig und kühn entworfen und gemalt, dem tiefen, warmen Kolorit zu Liebe sind aber die Thiere fast alle ein bischen brandig geworden. Wie eine trefflich gelungene Troyon-Kopie sieht sich Hermann Léon's (Schüler des P. Rousseau) „Relais de la chasse“ aus; ein Junge in blauer Blouse lehnt an einem Baume und hält zwei gekoppelte prächtige Jagdhunde. Madame Juliette Peyrol-Bonheur hatte ein excellentes Schafbildchen geliefert, welches dennoch keinen Ersatz für das Wegbleiben Rosa Bonheur's bieten konnte. Madame Louise Lalande brachte zwei gute Hundeköpfe auf einem Bilde, John Lewis Brown excellirte mit einem trefflichen Hundestück: „Harde de chiens courants“; auch J. R. Goubie: „Les honneurs du pied“ (Jagdstück) und „Boeuf pour Paris“ (Pferd und Esel) erwies sich als geschickter Thiermaler; kleine, fein durchgezeichnete, lebendige Jagdstücke, auch von frischem Kolorit, lieferte Jean Victor Albert de Gesne: „Hallali courant“, Hallali par terre“ und George Gassies: „Forêt de Fontainebleau“; ein größeres interessantes Jagdstück: „Chasseurs de la Camargue“ rührte von Paul Bayson her. Jules Jacques Veyrassat zeigte sich in seinen zwei Bildern: „Schiffzug“ und „Dorfschmiede“ als ebenso tüchtiger Pferdemaler wie Landschafter; Otto von Thoren's „Solitude“, ein einsamer Hirsch im dämmernden Walde, steht nicht auf der Höhe der meisten bekannten Bilder dieses Künstlers. Jean Maxime Claude ist der Autor eines äußerst reizenden Thier-Genrebildchens: „L'antichambre.“ Zwei Doggen wurden von einem Besuche im Vorzimmer zurückgelassen und machen an der Thüre Anstrengungen, in den Salon hinein zu gelangen. Das Bildchen ist mit Meissonier'scher Accurateſſe und Feinheit durchgeführt; ein zweites, ebenfalls gutes Bildchen desselben Malers ist das „Souvenir de Rotten Low“, eine Park-Allee, in welcher eine Cavalcade von Damen und Herren herangesprengt kommt. Humor und sehr sorgfältige Durchführung zeigen zwei Bilder von Louis Eugène Lambert: „Convoitise“, ein paar Hunde und Katzen, welche mit großer Lüsternheit den Duft einer im Bratenwender sich drehenden Gans aufschnüffeln; das begehrlichste Hündchen schnuppert auch schon so nahe an dem köstlichen Braten, daß ihm der heiße Bratenwender bald ein Denkzeichen auf die Nase brennen wird; dann: „Grandeur déchue“, ein wildblickender Tigerkopf mit weit geöffnetem Rachen und grimmig fletschenden Zähnen dräut uns entgegen, aber er gehört keinem gefährlichen Ungethüm mehr an, sondern einem eleganten Fußteppich und junge Katzen zupfen die gefallene Größe bei den Ohren und verstecken sich in seinem Rachen.

Bei den Stilleben, den Blumenstücken, der „Nature morte“ konnte man vor Allem bemerken, daß auch in diesem Gebiete zur Zeit die koloristischen Principien allen anderen vorangestellt werden, daß gegenwärtig das Bestreben der Künstler weniger darauf gerichtet ist, jedes Blättchen und jedes Tröpfchen, jedes Härchen und jeden Faden mit peinlicher Sorgfalt nachzutifteln als vielmehr eine koloristische Stimmung und Harmonie hineinzubringen; in diesem Sinne sind Philipp Rousseau's Blumenstück und Fruchtstück, Johanny Maisiat's frisches und reiches Blumenstück in Form eines Landschaftsvordergrundes; zwei Blumenstücke: „Frühling“ und „Winter“ von Eugèn Bidou und ein Blumen- und Fruchtstück von Madame Escalliet gehalten. Desgoffe hat mit brillanter Technik eine Zusammenstellung von Antiquitäten aus dem Louvre gemalt.

Die Aquarellmalerei bildete einen wenig bedeutenden Annex zur Oelgemälde-Ausstellung und bot nicht ein einziges Blatt, welches man ein künstlerisches Meisterwerk hätte nennen können, trug vielmehr den Charakter einer Sammlung von Skizzen und Studien. Der Vollständigkeit und Gewissenhaftigkeit wegen führe ich hier diejenigen Künstler an, deren Aquarelle Geschick und Verständniß in der Wahl und Behandlung der Wasserfarben bekundeten und sich durch gewandte Technik und glückliche Effekte hervorthaten. Pierre Paul Martin, Gustav Proche und Dartein haben reizende Landschaftsmotive koloristisch behandelt; Eugène Baugnies und Jos. G. Tourny brachten die besten Aquarell-Porträts, Berne-Bellecour (der Maler des früher besprochenen trefflichen Bildes „Un coup de canon“) bewies durch ein reizendes Genrestück, daß er mit den Wasserfarben fast ebenso gut umgehen könne wie mit den Oelfarben; Olivier de Penne war mit zwei trefflichen Hundebildern vertreten, Madame Nathaniel Baronne de Rothschild bewies durch ein sehr sauber durchgezeichnetes Architekturstück und einige prächtig gelungene Zwiebeln, daß sie ihre Mußestunden nützlicher, zum mindesten geistreicher verwerthet als manche ihrer Millionär-Kolleginnen. Von den Pastell- und Bleistiftzeichnungen sind hervorzuheben: Theodore Gudin: Marine, Alexander Bida: Biblische

Digitized by Google

Scene, Nils Forsberg: Selbstporträt, Felix Bailly: Landschaft. Unter den Miniaturen machten sich drei reizende Mädchenporträts vor allen bemerkbar; zwei derselben rührten von Charles Camino, das dritte von Madame Herbelin her. Von den Porzellangemälden und Fayencen, welche meist nur Reproduktionen bekannter Oelgemälde darstellten, ist zu rühmen, daß sie fast alle in der Farbe frisch, lebendig und kräftig durchgeführt waren, mitunter durch brillanten koloristischen Effekt sich hervorthaten und keineswegs den faden, geleckten, süßlichen Ton trugen, durch welche sich die Münchener Porzellanbilder so unausstehlich zu machen wissen. **G. Guttenberg.**

Nekrologe.

△ **Friedrich Bürklein †.** Der am 4. December v. J. in der Heilanstalt für Geisteskranke zu Werneck im Regierungsbezirke Unterfranken mit Tod abgegangene bayerische Oberbaurath Friedrich Bürklein war als der älteste Sohn eines königlichen Oberlehrers zu Burk in Mittelfranken am 30. März 1813 geboren. Ein Klostergeistlicher von Dinkelsbühl, wohin der Vater zwei Jahre nach des Sohnes Geburt versetzt wurde, gab ihm Unterricht im Latein, die Mutter im Zeichnen. Schon mit dreizehn Jahren sprach er sich entschieden für das Architektur-Fach aus, vernachläßigte aber darüber seine musikalische Ausbildung nicht und baute sich seine Violinen und Guitarren selber.

Als er im Jahre 1828 völlig mittellos nach München übersiedelte, konnte er sich seinen Unterhalt nur mühselig durch Anfertigung von Bauzeichnungen und Ertheilung von Unterricht erwerben. Während er an der Akademie studirte, erschien eine Vorschrift, die den Eintritt in den Staatsbaudienst von dem Bestehen des Gymnasial-Absolutoriums abhängig machte, was Bürklein veranlaßte, sich in seinen Freistunden auf die bezügliche Prüfung vorzubereiten. Er bestand sie auch wirklich im Jahre 1830 mit der Note der Auszeichnung und hörte darauf einige Fachcollegien an der Münchener Universität, seine Studien an der Akademie fortsetzend.

Bald war er einer der hervorragendsten Schüler Friedr. Gärtner's, der ihn vielfach als Gehilfe benutzte, so namentlich beim Baue des Salinen-Administrations-Gebäudes in München, und es dauerte nicht lange, so schaarte sich um Bürklein selber eine Anzahl von Schülern aus allen Ländern. Als Gärtner im Jahre 1839 nach Griechenland ging, begleitete ihn Bürklein, um ihm bei der künstlerischen Ausschmückung der eben im Bau begriffenen Residenz in Athen zur Seite zu stehen; vorher aber zeichnete er noch die Pläne für ein Rathhaus in Fürth. Schon im Frühjahr 1840 nach Bayern zurückgekehrt, leitete er den Bau persönlich erst von München, dann von Fürth aus, wohin er 1843 versetzt worden.

Im Jahre 1843 erhielt Bürklein seine erste Anstellung als Baukondukteur in Frankenthal, wurde aber unmittelbar danach in gleicher Eigenschaft zur neuerrichteten Eisenbahn-Bau-Kommission in Nürnberg versetzt. Im nächst vorausgegangenen Jahre war er (damals Bauprakticant Gärtner's) als Professor an die Prager Bauschule berufen worden, hatte jedoch abgelehnt. Drei Jahre nachher bereiste er im Auftrage der Regierung ganz Deutschland, Oesterreich, Belgien, Holland, Frankreich und England, um die Eisenbahnhöfe ꝛc. zu studiren und baute nach seiner Rückkehr in den Jahren 1847—1849 den großen Mittelbau des Münchener Staatsbahnhofes, dessen kühn konstruirte Einsteighalle damals Epoche machte. Dieser Bau war es, der die Aufmerksamkeit des nachmaligen Königs Maximilian II. auf Bürklein lenkte. Als Maximilian den Thron bestiegen, wurde Bürklein rasch befördert; erst Hofbau-Kondukteur, dann Civil-Bauinspektor, Professor an der polytechnischen Schule in München, Assessor und Baurath bei der Generaldirektion der Verkehrsanstalten und schließlich Generaldirektions- und Oberbaurath. Als Bürklein im Jahre 1850 einen Ruf als Professor der Baukunst an der Akademie zu Wien erhielt und annahm, war es der König, der ihn zum Bleiben bewog. Des Königs Wunsch ging bekanntlich dahin, die bisher mit wenigen Ausnahmen unfrei behandelte Architektur wieder zu einer freien Kunst erhoben zu sehen. Wie die Bauformen Asiens und Aegyptens auf die griechische Formenbildung nachgewirkt, wie diese wieder Einfluß auf den römischen Baustyl geäußert, wie sie alle mitsammen auf die byzantinische Kunst eingewirkt; wie die romanische Baukunst sich erst aus der römischen Formenwelt entwickelt, und wie die phantastischen Formen der Araber die Gothik modifizirten, so, meinte der König, müßte sich auch ein Baustil unserer Zeit konsequent, wenn auch nur allmälig herausbilden lassen. Nach vielen Versuchen mit einheimischen und fremden Architekten glaubte der König in Bürklein den rechten Mann für seine Bestrebungen gefunden zu haben: er ertheilte ihm den Auftrag eine neue Straße, die Maximiliansstraße, zu projektiren, und als das Projekt seinen Beifall gefunden, auch den Auftrag, es auszuführen. Die Sache war mit besonderen technischen Schwierigkeiten verbunden wegen der Nothwendigkeit, eine Menge von Kanälen zu überwölben, welche sich dort begegnen. Als König Maximilian im Jahre 1853 nach Italien ging, durfte Bürklein ihn begleiten und vollendete in demselben Jahre die Münchener Schießstätte. In der nämlichen Zeit entstanden auch die Entwürfe für die Façade des dortigen Gebärhauses. Die Ausführung der Maximilians-Straße begann mit dem Bau des Taubstummen-Instituts an der Südseite des Forums, das den Baudirektor Hübsch von Karlsruhe, der Bürklein's Freunden nicht beizuzählen war, zu der Bemerkung veranlaßte, auf diesem Wege werde König Max Großes erreichen. Als aber dieser durch Riedel nachmals das bayerische National-Museum erbauen ließ, wurde das der Vollendung nahe Taubstummen-Institut, um Raum zu gewinnen, wieder abgerissen.

In den Jahren 1856 bis 1859 entstand die protestantische Kirche in Passau und in den Jahren 1859 bis 1863 das Münzgebäude am Beginne der Maximiliansstraße, dazwischen aber der mit ungewöhnlichen konstruktiven Schwierigkeiten verbundene Bau des östlichen Flügels des Postgebäudes. Die Anlage der Maximiliansstraße machte Aenderungen an der Fronte des Hoftheaters nach dieser hin nothwendig, und Bürklein führte dieselben sammt dem Neubau des Koulissenhauses aus. Der Verkehr auf den bayerischen Staatsbahnen war inzwischen der Art gestiegen, daß eine Erweiterung des Münchener Bahnhofes nothwendig wurde und Bürklein fügte seinem Hauptbau im Jahre 1860 die beiden Seitenflügel und Durchfahrten an.

In die Zeit von 1858 bis 1864 aber fällt Bürk-

lein's gelungenstes Werk, das Regierungs-Gebäude an der Nordseite des Forums der Maximiliansstraße, ein Terracottenbau von sechshundert Fuß Länge und hundertzehn Fuß Höhe mit sieben großen Sälen und zweihundert Bureaux. Nach des Königs Absichten sollten im neuen Style alle bildenden Künste zusammen wirken. Das sollte namentlich beim Maximilianeum gelten, das bestimmt war, den festlichen Abschluß der Maximiliansstraße zu bilden. Der König hatte bald nach seiner Thronbesteigung ein Programm für den Bau einer großartigen Anstalt aufstellen lassen, die bestimmt war, besonders befähigten Studirenden für die Dauer ihrer Universitätszeit die umfassendste Unterstützung zu gewähren. Die besten Kräfte betheiligten sich bei der Konkurrenz. Wilhelm Stier in Berlin erhielt den Preis und Bürklein den Auftrag, den hinterher wieder vielfach abgeänderten Entwurf auszuführen. Wie unklar man sich über seine Ziele war, beweist die Thatsache, daß Bürklein kurz vor des Königs Tode beauftragt wurde, den gothischen Spitzbogenbau in einen rundbogigen Renaissancebau zu verwandeln. Der König erlebte die Vollendung des Baues nicht mehr; nach seinem Tode wurde der Bau wegen Mangel an Mitteln nur mühsam fortgeschleppt. In Folge der vielfachen Einflüsse, welche sich bei Hofe geltend zu machen wußten, ward die Zeit des Baues für Bürklein zu einem wahren Martyrium. Im Hinblick auf den Bau des Maximilianeums hatte der König unter Bürklein's Oberleitung bei Bogenhausen eine eigene Terracotta-Fabrik anlegen lassen, und dem Künstler gebührt das Verdienst, die Herstellung von Terracotten in sehr bedeutenden Maßverhältnissen ermöglicht zu haben. Mit solchen Terracotten wurde das Regierungsgebäude und Maximilianeum verkleidet.

Wie sehr Bürklein das Vertrauen und die Achtung des Königs genoß, beweisen außer den obenerwähnten Aufträgen die vielen Projekte, welche er für ihn zu zeichnen hatte. Da finden wir Entwürfe zu einem Hauptwache- und Militärarbeitschaftsgebäude, drei verschiedene zu einem Polytechnikum, zu einem Gymnasium, zu einem Armenhause, zu einem königlichen Palaste, zu einer Musterkirche, für die katholische sowohl als die evangelische Konfession passend, zum Umbau des Kost- und des Angerthores in München, zur Verschönerung des Maximiliansplatzes und zu einem fortlaufenden Arkadenbau in der Maximiliansstraße. Bürklein besaß eine ungewöhnliche Arbeitskraft. Er zeichnete nicht blos alle Pläne für den König eigenhändig, sondern hatte auch als Staatsdiener eine kolossale Aufgabe zu lösen. Unter seiner Oberleitung und nach seinen Entwürfen entstanden die zahlreichen Eisenbahnhof-Bauten des Staates; so die Bahnhöfe zu Würzburg, Nürnberg, Augsburg, Bamberg, Nördlingen, Ansbach, Hof, Rosenheim, Neu-Ulm ꝛc., sowie sämmtliche Hochbauten an den Bahn-Linien München Ingolstadt Treuchtlingen Gunzenhausen Ansbach, München Grafing Rosenheim, Starnberg Weilheim und Tutzing Penzberg, München Mühldorf Braunau, Augsburg Kempten Immenstadt, Kempten Neu-Ulm, München Schliersee, Schweinfurt Kissingen, Lichtenfels Stockheim ꝛc. Nebenbei lagen ihm sämmtliche Unterhaltsbauten an den bayerischen Staatsbahnen ob. Trotzdem fand Bürklein noch Muße, die meisten Privathäuser in der neuen Amalienstraße, alle Privatbauten an der Maximiliansstraße (mit Ausnahme des Gasthofs zu den vier Jahreszeiten) und mehrere Wohnhäuser in anderen Straßen Münchens, sowie eine Anzahl von Villen am Starnberger See und eine solche für den Reichsrath v. Faber bei Nürnberg zu bauen. Seine letzten Arbeiten waren die Pläne für den weitläufig angelegten Bahnhof in der Münchener Vorstadt Haidhausen und für das neue Zollgebäude, doch war es ihm nicht mehr gegönnt, sie auch auszuführen. Uebermäßige geistige Anstrengung rief einen Zustand fortdauernder Aufregung herbei, welche noch durch häusliche Verhältnisse gesteigert wurde: die Kriege von 1866 und 1870 riefen seine drei Söhne in's Feld. Der Aelteste fiel bei Sedan, der Jüngste gerieth bei Coulmiers in feindliche Gefangenschaft und war lange verschollen. Dann verlor Bürklein auch seinen Bruder, der ihm bei Ausführung der Eisenbahnhochbauten treu zur Seite gestanden hatte, und endlich auch seinen ersten Sekretär, der das ganze ungeheure Rechnungswesen mit großer Gewissenhaftigkeit besorgt hatte. Im Jahre 1869 war Bürklein von einem heftigen Nervenfieber befallen worden, dessen Nachwehen sich noch immer bemerkbar machten und so konnte es nicht überraschen, daß sich nach so vielen Schicksalsschlägen Spuren eines Gehirnleidens zeigten, die allmälig so hervortraten, daß er am 30. Juli 1872 auf seinen ausdrücklichen Wunsch in die Heilanstalt Werneck gebracht wurde, wo er am 4. December an Paralyse schmerzlos verschied. Die Section ergab eine chronische Entzündung der Gehirnhaut; das Gehirn selber befand sich in normalem Zustande.

Bürklein genoß im öffentlichen wie im Privatleben den Ruf eines Ehrenmannes; er war äußerst bescheiden, von großer persönlicher Liebenswürdigkeit und von seltener Uneigennützigkeit. Daß man ihn und seine Leistungen außerhalb Bayerns günstiger beurtheilte, zeigt das Vertrauen, welches sich darin ausspricht, daß er wiederholt als Preisrichter berufen ward; so 1860 nach Zürich, wegen des neuen Polytechnikums, 1863 nach Carlsruhe, wegen des Gebäudes für die vereinigten großherzoglichen Sammlungen und 1864 nach Mainz, wegen des neuen Rathhauses. Hätte er es verstanden, höheren Einflüssen und Zumuthungen gegenüber seine persönliche künstlerische Ueberzeugung strenger zu wahren, so wäre wohl Manches anders geworden, und daß er dieß nicht konnte, dem muß es zum größten Theile zugeschrieben werden, wenn er für seine Leistungen wenig Dank erntete.

Personalnachrichten.

Eduard His, Vorsteher der öffentlichen Kunstsammlungen in Basel, bekannt durch seine verdienstvollen, auf gründlichen archivalischen Studien beruhenden Forschungen über ältere deutsche und schweizerische Kunstgeschichte, besonders über Holbein und Schongauer, ist von der philosophischen Fakultät der Universität Zürich zum Doctor honoris causa ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Wie sich die Zeiten ändern! Vor wenigen Jahren noch wurden unserem Kunstvereine weit mehr Arbeiten zum Kaufe für den Zweck der Verloosung angeboten, als er bedurfte, und Schiedsgericht- und Ausschuß-Mitglieder wußten davon zu erzählen, wie sie unter dem Drucke der Konkurrenz der oft mittelmäßigsten Arbeiten zu leiden hatten. Nun ist der Kunstverein in Verlegenheit, woher er die noch fehlenden vierzig Gewinnste nehmen soll. Der Markt der Münchener Künstler hat sich derart erweitert, daß für München selbst gar nichts übrig bleibt. Das sieht auf den ersten Blick erfreulicher aus, als es in der That ist, denn um den erhöhten Bedarf zu decken, wird vielfach fabrikmäßig gearbeitet. Diese Klage, welche noch vor Kurzem auszusprechen nur Einzelne den Muth hatten, wird jetzt von gar

Digitized by Google

vielen Seiten erhoben und reiht sich an die Klage über den geistlosen Naturalismus und die klägliche Gedankenlosigkeit der jüngsten Schule. Von den seit meinem letzten Bericht im Kunstverein ausgestellten Arbeiten boten nur wenige ein höheres Interresse. Vor allen muß ich A. Böcklin's „Kämpfende Centauren" nennen. Wer noch daran gezweifelt hätte, daß der hochbegabte Künstler seit Jahren auf bedenklichen Irrwegen wandelt, der muß durch sein letztes Bild davon gründlich überzeugt werden. Der Stoff ist ein unzweifelhaft innerlich bedeutender und wies den Künstler auf ideale Auffassung und breiteste Behandlung hin. Böcklin aber verwechselte das Gewaltige mit dem Gewaltsamen und griff bei der Ausführung zu einer wahrhaft kindischen und mühseligen Technik. Seine Linien sind voll, ich möchte sagen, gesuchter Unschönheit, seine Farbe unwahr und sein Vortrag manierirt. — Am stärksten war wie gewöhnlich die Landschaft vertreten. Ebert brachte ein Bild von klassischer Auffassung und meisterhafter Durchführung und Chetmonsky ein Motiv aus der Ukraine: „Am Morgen" von großer Wahrheit in Landschaft und Staffage. Auch der jüngere Stefan that sich durch eine mit Fleiß und Ernst behandelte Arbeit hervor. Von schlagender Wirkung war Brochocky's „Fischerhütte an der Weichsel"; der Künstler gehört zu den Wenigen, denen über dem Streben nach der Naturwahrheit nicht die Poesie abhanden kommt. Eine Porträtstudie von Echtler gibt dem noch jungen Künstler Anspruch auf eine hervorragende Stellung unter seinen Altersgenossen. In seinen früheren Arbeiten verrieth er zwar schon ein sehr achtenswerthes Talent, doch auch noch viel Unklarheit über Zweck und Mittel. Nun hat er den richtigen Weg nach dem rechten Ziele gefunden. Möge er ihn nie mehr verlassen! Es ist eine Innigkeit der Auffassung und ein sich Hingeben an den Stoff in diesem kleinen Köpfchen sichtbar, die jeden Beschauer erfreuen müssen. — In der Plastik war Meister Eduard Knoll durch zwei treffliche Büsten vertreten, darunter die für den Erzguß bestimmte Melchior Meyr's, welche die geistreichen Züge des bekannten Schriftstellers in schlagender Aehnlichkeit und lebendiger Konception zeigt. Die zweite Büste gab dem Künstler erwünschte Gelegenheit, seine Meisterschaft in der Behandlung des Marmors zu zeigen. H. Schwabe irrlichtelirt leider in bedenklichster Weise. Bald bringt er nackte Mädchen in allen mehr als kühnen Körperwendungen und scheint damit den Franzosen Konkurrenz machen zu wollen, bald kopirt er Antiken und hat sich nun auch an Michel Angelo gemacht, dessen bekannte Figuren vom Grabmal der Mediceer er in seiner Weise als Nippes nachbildete. Vor allem wäre ihm größere Sorgfalt in der Zeichnung zu wünschen. Wenigstens bei Kopien sollte man Verstöße dieser Art nicht finden.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Professor Oswald Achenbach hat die erbetene Entlassung als Lehrer der Landschafterklasse der hiesigen Königl. Kunst-Akademie erhalten. Bereits im Frühling 1869 war er um seinen Abschied eingekommen, entschloß sich aber später auf allseitigen Wunsch, in seiner Stellung zu verbleiben, bis er im Frühling 1871 eine längere Studienreise nach Italien antrat und zu derselben auf unbestimmte Zeit Urlaub erhielt. Auch nach seiner Rückkehr begann er seine Lehrthätigkeit nicht wieder, sondern erneuerte sein Entlassungsgesuch, dem nunmehr füglich willfahrt werden mußte. Der Landschaftsmaler Albert Flamm, welcher Achenbach als Lehrer mit bestem Erfolg vertrat, erhielt die Anfrage, ob er geneigt sei, auch ferner die interimistische Leitung der Landschafterklasse beizubehalten, was er aus dem Grunde ablehnte, daß er eine größere Studienreise nach Italien zu unternehmen gedenke, die er nicht aufschieben oder abkürzen könne, und so wurden Unterhandlungen mit Eugen Dücker angeknüpft, welche zu dem erfreulichen Ergebniß geführt haben, daß derselbe zum provisorischen Lehrer ernannt wurde. Mit dem 1. December 1872 hat Dücker seine Wirksamkeit an der Akademie begonnen, die vorläufig bis zum 1. Juli 1873 dauern soll, um dann hoffentlich zu einer dauernden Stellung zu führen. Wir haben bereits in unserer Besprechung der Ausstellung des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins im Jahre 1871 (s. No. 18 vom 7. Juli 1871, VI. Jahrg. d. Bl.) darauf hingewiesen, daß der Einfluß Oswald Achenbach's ersichtlich demjenigen Dücker's zu weichen beginne, und auch an maßgebender Stelle scheint man sich dieser Thatsache nicht haben verschließen zu können, so daß die Berufung dieses hochbegabten Künstlers allgemeine Befriedigung hervorrufen mußte.

Berichtigung.

In dem Aufsatze: „Ein Madonnenbild von Fr. Overbeck" in Nr. 8 d. Bl. ist ein Fehler unterlaufen. Z. 29 sollte nicht von der Stadt Lübeck, sondern von der dortigen städtischen Gemäldesammlung die Rede sein, wie auch aus dem Zusammenhange hervorgeht. In der Stadt Lübeck, speciell in der Marienkirche daselbst, befinden sich bekanntlich zwei Gemälde von Overbeck. J. E. Wessely.

Berichte vom Kunstmarkt.

* **Die Auktion der Gemäldesammlung des Baron Heinrich von Mecklenburg,** welche am 11. und 12. November 1872 in Wien durch die Herren Miethke und Wawra veranstaltet wurde, hatte ein befriedigendes Resultat, wenn auch keineswegs glänzende Preise erzielt wurden. Wir theilen (durch Mangel an Raum bisher daran gehindert) einige der bemerkenswerthesten davon hier mit, indem wir vorausschicken, daß die Bestimmungen der Bilder, wie der gewissenhaft gearbeitete Katalog sie angiebt, von dem verstorbenen Waagen herrühren. Es erzielten:

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
3	Brakenburg, Musikgesellschaft	111
5	Brekelenkamp, Frühstück (radirt von Unger)	470
14 15	J. van der Does, d. Ä., Thierstücke	185
18	G. Dow, Stillleben	205
24	Hobbema, Landschaft (radirt von Unger)	850
37	Metsu, Im Weinkeller (Sammlung Harzen)	261
43	A. Ostade, Schlafender Alter (radirt von Unger)	240
46	E. v. d. Poel, Feuersbrunst	240
52	J. Ruysdael, Flußlandschaft	421
61	D. Teniers, d. J., Drei Bauern (rad. von Unger)	1690
62	— — Bauern-Kirmeß (Sammlung Harzen)	560
63	— — Landschaft (Sammlung Harzen)	300
69	D. v. Tol, Holländische Magd bei einer Cisterne (Sammlung Harzen)	595
77	R. de Vries, Landschaft	146
79	E. de Witte, Kirchen Interieur	200
81	Ph. Wouwerman, Cavaliere vor einer Hufschmiede (Sammlung Harzen)	1230
97	M. Hondekoeter, Wildtaube ꝛc.	512
112	A. Waterloo, Die Mühle (bekannt durch des Meisters eigene Radirung)	322
113	A. Watteau, Musicirende Gesellschaft	112

* **Die zweitägige Auktion Sedelmeyer in Wien** hatte ein Gesammterträgniß von über 360.000 Fl., wozu noch die 5% Aufgeld kommen. Wir tragen die Preise der wichtigsten Bilder in der nächsten Nummer nach. — Hier nur noch zu unserem Aufsatz in Nr. 9 die berichtigende Notiz, daß Sp. 146, Z. 6 v. o., wie freilich den aufmerksamen Lesern nicht entgangen sein wird, vor dem Worte: „ersten" ein „nicht" ausgefallen ist.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Koller, R. Photographien nach Oelgemälden von R. K. (12 Bl. Viehstücke nebst Koller's Atelier.) qu.-Fol. Zürich, Appenzeller.

Schroedter, Frau Prof. A. Friede und Frühling. (10 Bl. mit Arabesken, Emblemen, Porträts von Fürsten und Feldherren etc., in lith. Farbendruck nebst 11 farbig gedr. Schriftblättern.) gr. Fol. Düsseldorf, Breidenbach & Co.

Inserate.

Im Februar 1873 erscheint in Leiden die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

[63] Zehn Radirungen

von

Prof. William Unger.

Mit Text

von

Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.

I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).

II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).

III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).

IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).

V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).

VI. Die Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).

VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.

VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.

IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.

X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift, auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.

„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „

„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Der Unterzeichnete nimmt Subscriptionen entgegen und liefert das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen, zu denen es auch durch den Buch- und Kunsthandel von ihm zu beziehen ist.

Leipzig, im December. **E. A. Seemann.**

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

[64] Soeben erschien:

Ernst Rietschel.

Von **Andreas Oppermann.**

Zweite durchgesehene und vermehrte Auflage.

Mit dem Portrait Rietschel's und dem Katalog für das Rietschel-Museum zu Dresden.

8. Geh. 1 Thlr. 20 Sgr. Geb. 2 Thlr.

Oppermann's Buch über Ernst Rietschel, den Schöpfer des Luther-, des Lessing-, des Goethe- und Schiller-Denkmals, gehört bereits der deutschen Nationalliteratur an. Mit Recht nennt Adolf Stahr die darin enthaltenen eigenen „Jugenderinnerungen" Rietschel's „einen Schatz, den sich jede deutsche Familie aneignen sollte."

Der soeben erschienenen zweiten Auflage wurde auch ein Porträt des Meisters und der Katalog seiner im Rietschel-Museum zu Dresden aufgestellten Kunstwerke hinzugefügt.

Kundmachung.

An der **landschaftlichen Zeichnungs-Akademie in Graz** ist die Stelle eines Lehrers für das **Historien-, Genre- und Porträt-Fach** (sowohl im Zeichnen als im Malen) erledigt. —

Mit dieser Stelle ist zugleich die Direktion über die erwähnte Zeichnungs-Akademie und die landschaftliche Bilder-Gallerie in Graz verbunden. Die Bezüge sind: ein Jahresgehalt von 800 Fl. ö. W. wozu für das ganze Jahr 1873 noch ein 20% Theurungs-Beitrag kommt, dann freie Wohnung sammt Beheizung im Akademie-Gebäude, und das Unterrichts-Honorar, welches u. zw. für den Unterricht im Zeichnen 2 Fl. 10 Kr. und für den Unterricht im Malen 4 Fl. 20 Kr. ö. W. monatlich für einen Schüler beträgt. —

Bewerber um diese Stelle wollen ihre mit dem Nachweise über das Alter und mit allfälligen Belegen über die Qualifikation versehenen Gesuche bis Ende Februar 1873, beim steiermärkischen Landes-Ausschusse in Graz, überreichen. —

Vom Steiermärk. Landes-Ausschusse.

[65] Graz am 28. December 1872.

Douze eaux-fortes

[66] avec titre

par

le Chevalier Ch. Sturm

de Gravesande.

40 Frs.

tirées à 100 exemplaires, épreuves imprimées sur chine. Les planches sont détruites.

En vente chez **C. Muquardt,**

Henry Merzbach, successeur, à Bruxelles.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

So eben erschienen:

Deutsche RENAISSANCE.

13. Lieferung: *Luzern*, Stadt und Canton. Herausgegeben und autographirt von **E. Berlepsch.** 1. Heft. Inhalt: Der Ritter'sche Palast in Luzern, Grundrisse, Durchschnitt, Aufriss und Details.

14. Lieferung: *Merseburg* und *Halle* a. d. S. Herausgegeben und autographirt von **H. Schenck.** 1. Heft. Inhalt: Das Schloss zu Merseburg, Ansicht des Hofes, Portale, Erker, Treppenthurm und Details.

15. Lieferung: *Nürnberg*. Herausgegeben und autographirt von **A. Ortwein.** 5. Heft. Inhalt: Das Peller'sche Haus, Grundrisse, Aufriss, Quer- und Längenschnitt, Kamine, Täfelwerk u. andere Details.

Jede Lieferung umfasst 10 Blatt Folio mit erläuterndem Text und kostet im Ladenpreise 24 Gr.

Früher erschienen: *Nürnberg* Heft 1–4; *Augsburg* Heft 1—3; *Rothenburg* a. d. T. Heft 1 u. 2; *Schloss Bevern* 1 Heft; *Hoxter* 1 Heft; *Mainz* 1 Heft.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 14.

Beiträge
sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à $2\frac{1}{2}$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

17. Januar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Noch ein Wort für Rottmann's Fresken. — Lucä, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters. — „Kunst und Gewerbe". — Museum der bildenden Künste in Breslau: Tedeschistiftung — Steinsand: L. Lemcke. — Hamburger Ausstellung — Winkelmannsfeier in Berlin. — Straßburger Matrikelbuch von Karl Schneider — Wiederaufbau der Düsseldorfer Akademie. — Eine neue Büste von Wittig. — Zeitschriften. — Berichte vom Kunstmarkt: Auktion Secretan, Auktion Durazzo. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate.

Noch ein Wort für Rottmann's Fresken.

Wer jemals in München unter den Arkaden des Hofgartens vor jener einzigen Bilderreihe hingewandelt ist, war's nun in Freude über ihre hohe einfache und ideale Schönheit oder in Schmerz über ihren Zustand so trauriger Verwahrlosung — jedenfalls wird er mit wahrer Befriedigung in den Blättern die Nachricht gelesen haben, daß die mahnenden Stimmen der Presse doch nicht vergebens sich erhoben, daß man endlich, eingedenk der heiligen Pflicht gegen den großen hingeschiedenen Meister, mit Ernst daran ging, sowohl die beschädigten Bilder durch kundige Hand wieder herstellen zu lassen als auch die übrigen vor fernerer Unbill zu schützen, daß alle aber zu stetem freiem Genusse an ihrer alten Stelle bleiben sollen.

Indeß sollte diese Freude nicht ganz ungetrübt bleiben, denn eine andre Nachricht kam hinterher, die sehr ernster Art war. Manche der Fresken, hieß es, sollten vom bösen Mauerfraße ergriffen sein und gingen auch trotz der besten Restauration und des sorgfältigsten Schutzes von außen, sei's früher oder später, ihrem sichern Untergange entgegen.

Wie viel oder wie wenig in dieser Kunde auf Wahrheit beruht, wissen wir freilich nicht; wäre sie aber gegründet, so stände damit der Kunstwelt ein Verlust bevor, der geradezu unersetzlich zu nennen ist. Denn nicht allein hat der Meister selbst in ihnen seine höchsten Triumphe gefeiert, sondern überhaupt hat die ganze deutsche Landschaftsmalerei nichts aufzuweisen, was an einfach edler Größe und stilvoller klassischer Schönheit diesen Schöpfungen an die Seite zu stellen wäre, geschweige sie gar darin überträfe.

Dringend und gebieterisch tritt daher das Verlangen hervor, so bedeutsame Werke so bald wie möglich durch die allergetreuste Nachbildung ihrer Formen und Farben dem deutschen Volke zu erhalten. Ein solches Unternehmen wäre gleich dankbar und verdienstvoll, und freuen wir uns: die Ausbildung der vervielfältigenden Kunst ist heute zu einer Höhe gelangt, daß man ein solches Vorhaben ruhig und des Erfolges sicher in's Werk setzen darf. Das Mittel dazu bietet uns der Farbendruck. Von einer Seite unverdient gepriesen und erhoben und von anderer Seite wieder mit gleichem Unrecht als unkünstlerisch verachtet und herabgesetzt, erscheint gerade für unsern Zweck der Farbendruck so an rechter Stelle wie keine andere Technik.

Das Streben, durch ihn tiefsaftige, vieltönige Oelbilder wieder zu geben, ist ein Irrweg, der nun und nimmer zum Ziele führen kann, da er von vorn herein auf gänzlicher Verkennung seines Grundprincips beruht. Nur allein auf dem Felde der Aquarell- und der Freskomalerei hat er seine Vorbilder zu suchen, wenn er Werke hervorbringen will von dauerndem Werth und Ziele erreichen, die wahren künstlerischen Genuß und rechte Befriedigung gewähren können.

Ganz und gar aber erscheint der Farbendruck wie eigens erfunden für unsern Zweck, für die Wiedergabe der Rottmann'schen Arkaden-Fresken.

Ihre schlichte Zeichnung, die Einfachheit der Töne, die ruhig breiten Farbenlagen und namentlich, daß sie weniger durch Stimmung als durch Formenschönheit zu wirken suchen, alles und jedes trifft hier zusammen, um die Vervielfältigung der unvergleichlichen Denkmale der Landschaftsmalerei durch treffliche Farbendrucke herbeigeführt zu sehen.

Digitized by Google

Endlich kommt noch ein Umstand hinzu, der von einer nicht hoch genug zu schätzenden Bedeutung ist. Die halbe Arbeit ist, so zu sagen, schon beschafft. Es ist nämlich nicht einmal mehr nöthig, dafür die sonst unentbehrlichen Aquarellkopien erst anzufertigen, da von sämmtlichen Fresken bereits in trefflichster Weise auf Befehl König Ludwig's I. durch den schweizer Landschafter Scheuchzer Kopien in Wasserfarben genommen wurden, gegenwärtig aufbewahrt im königl. Kupferstichkabinet der alten Pinakothek. An Treue und Durchbildung lassen diese Aquarelle kaum etwas zu wünschen übrig, nur der blaue Luftton hat auf ihnen einen von den Originalen abweichenden Stich in's Grünliche, sicherlich entstanden durch das Durchwirken des stark gelblichen Papieres.

Daß die königl. bayer. Regierung diese Kopien (natürlich gegen genügende Garantie) mit größter Bereitwilligkeit zu so schönem Zwecke herleihen würde, leidet keinen Zweifel.

Rottmann's Arkaden-Fresken, auf diese Weise in ansprechender mäßiger Größe vollendet wiedergegeben, wären ein Schatz für jede Kunstsammlung, wären hochbedeutende Vorbilder und Lehrmittel für jede Akademie, aber auch für den einzelnen Kunstfreund, in Mappen aufbewahrt oder als reizender Wandschmuck, wären sie eine unversiechbare Quelle edelsten Genusses, vor allem aber für die, welche sich einst des Anblicks der Originale erfreuten oder für jene, denen das Glück gar zu Theil wurde, selbst die Motive derselben jenseits der Berge in Italiens Schönheitswelt zu schauen.

Wer unternimmt das schöne würdige Werk? Im Voraus Dank ihm und Glückwunsch im Namen Tausender.

Hermann Allmers.

Rechtenfleth, 2. Januar 1873.

Kunstliteratur.

Dr. **Hermann Luchs**, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters. Namens des Vereins für das Museum schlesischer Alterthümer in Breslau nach Originalaufnahmen von Theodor Blätterbauer, Karl Bräuer, Albrecht Bräuer, Bernhard Mannfeld und Adalbert Wölffl herausgegeben. Mit 47 Bildtafeln. Breslau, Verlag von Eduard Trewendt. 1872. 4.

Des ersten Heftes der Schlesischen Fürstenbilder von Dr. H. Luchs haben wir bereits früher (5. Jahrgang, Kunstchronik, S. 162) gedacht. Jetzt liegt das Werk vollendet da, ein stattlicher, an Abbildungen reicher Band. Den Tafeln, die in Steindruck, Chromolithographie, Radirung hergestellt sind, ist neben sorgsamer Ausführung anzusehen, daß ihnen eine charakteristische, verständnißvolle Zeichnung zu Grunde liegt, nur der Farbendruck ist mitunter etwas hart gerathen. Zu einem großen Theile sind diese Denkmäler, fast durchgängig Grabmonumente, hier zum erstenmale veröffentlicht, und damit ist ein reiches und interessantes Material zur allgemeinen Kenntniß gebracht, welches ebenso in historischer wie in kunstgeschichtlicher Beziehung seine Bedeutung hat. Dies gilt auch von dem Text, in welchem die Biographien der Bischöfe von Breslau und der Herzöge der verschiedenen Linien, zum Theil mit Verwerthung neuer archivalischer Quellen geschrieben, den größten Umfang einnehmen, aber auch jedesmal das für Kunst- und Kulturgeschichte Interessante berücksichtigt ist. An dieser Stelle haben wir dem Werke wesentlich nach letztgenannter Seite hin zu folgen. Auf manches für Archäologie des Mittelalters, für Ikonographie und Kostümkunde Wichtige haben wir bei der früheren Gelegenheit hingedeutet. Einen Punkt möchten wir jetzt noch berühren. Bei Beschreibung des Grabmals von Rudolf von Rüdesheim, Bischof von Breslau (gest. 1482) sagt der Verfasser: „Er steht auf einem Löwen, dem Symbol des Bösen, das er überwunden". Aber eine solche Deutung ist wenigstens nicht unbedingt und nicht in allen Fällen zuzugeben. Unsere Kenntniß der mittelalterlichen Thiersymbolik ist gerade bei den auf Grabsteinen angebrachten Thieren eine ziemlich unzureichende, und es ist vorläufig rathsam, über diesen Gegenstand mit derjenigen Vorsicht zu sprechen, welche Schnaase in seiner Geschichte der bildenden Künste (Bd. IV, 2. Aufl. S. 274 ff.) beobachtet hat. Manchmal ist allerdings sichtlich, daß die Figur zu den Füßen des Abgebildeten etwas Besiegtes und unter die Füße Getretenes darstellt. So steht auf einem der berühmtesten schlesischen Grabmäler Herzog Heinrich II. auf einem bezwungenen Mongolen. Für den Löwen unter den Füßen ist die Verheißung des 90. Psalms herangezogen worden: „Auf Löwen und Drachen wirst du treten". Wenn aber, wie häufig bei Frauen, ein Hund an solcher Stelle angebracht ist, so läßt sich dafür nicht leicht eine entsprechende Deutung finden, und manchmal möchte man eher an Symbolisirung von Eigenschaften der Verstorbenen denken. Vielleicht, sagt Schnaase, mochte dabei etwas sehr Aeußerliches mitsprechen. Wenn man nämlich den Verstorbenen auf dem Rücken liegend abbildete und seine Füße aufwärts standen, bildeten sie eine unbequeme Lücke, welche man ausfüllen wollte, und indem man nach einem passenden Gegenstande suchte, sprach bei dessen Wahl eine dunkle, mehrdeutige Symbolik mit.

Für die Geschichte der künstlerischen Technik ist besonders der Nachweis von Werth, daß eine Reihe farbiger Grabmonumente, die nach früherer Annahme aus gebranntem Thon sein sollten, nicht aus diesem Material, sondern vielmehr aus Stein und Stuck sind. Bei dem berühmten Denkmal Herzog Heinrich's IV. in der Kreuzkirche zu Breslau hatte der Verfasser das schon früher erwähnt. Genaueres über diesen Punkt wird bei Bolko II., Herzog von Schlesien-Schweidnitz (gest. 1301), mitgetheilt, dessen schöner Grabstein in der Kirche zu Grüssau dem erwähnten nahe steht, nur daß er, etwas später entstanden, schon den ersten Schritt zu dem Bewegteren und Pathetischen zeigt, ohne den Formenadel der früheren Gothik zu verlassen. Die fast ganz runde Figur ist in ihrem Kerne, ihrer Hauptmasse Sandstein, alles Vorstehende, Erhabene und Unterschnittene (Nase, Schild, Finger, Locken, die Gewandfalten) ist ein feiner weißer Stuck, so daß der Bildhauer diese Theile, die Extremitäten, erst zuletzt angesetzt und ausgearbeitet haben mag.

Ueberblicken wir die hier publicirten Denkmäler in ihrer kunstgeschichtlichen Folge, so tritt uns während der ersten Periode eines Aufschwungs der mittelalterlichen Kunst in Schlesien, in der Zeit des Uebergangsstils und

der früheren Gothik, eine Reihe vorzüglicher Arbeiten entgegen, die mit demjenigen, was kunstreichere deutsche Gegenden besitzen, den Wettstreit eingehen können. Die Arbeiten des weiteren 14. Jahrhunderts und des größten Theiles vom 15. stehen dagegen sehr tief, wenn wir sie mit anderen Leistungen vergleichen. Die Schwächen der späteren Gothik, der Verlust der stilvollen Würde, aber das Zwängen des Figürlichen unter eine konventionelle, der Architektur entnommene Schablone, das Erwachen naturalistischer Regungen, aber die vollkommene Rathlosigkeit der Natur gegenüber, der Mangel an richtigem Verhältniß zwischen den einzelnen Theilen der Gestalt und die Verzerrung der Form treten oft in erschreckender Weise zu Tage, selbst bei solchen Werken, die, wie manche der gravirten Metallplatten, in ihrer technischen Behandlung bedeutend sind. Die farbigen Monumente von Heinrich II. und Heinrich VI. gehören zu den besseren Leistungen dieser Zeit. An der Grenze des mittelalterlichen und des modernen Stils steht nun aber ein solches Meisterwerk, wie das Erzgrab des Bischofs Johannes Roth im Dom zu Breslau, freilich nicht in Schlesien selbst gearbeitet, sondern 1496 von Peter Vischer zu Nürnberg gegossen, und neben dem Monument im Magdeburger Dom der Ausgangspunkt seiner Künstlerlaufbahn. Während hier das spätgothische Princip in dem Architektonischen, in den Verhältnissen und im Faltenwurf der Nebenfiguren waltet, bricht ein neues Naturgefühl in der mächtigen Hauptgestalt durch. Einzelne Denkmäler der Renaissance sind endlich den mittelalterlichen angeschlossen, unter denen die Statuen Georg's II. und seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg am Portal des Schlosses zu Brieg, (1563) dieser Schöpfung italienischer Baumeister auf deutschem Boden, über welche Luchs früher („Bildende Künstler in Schlesien") urkundliches Material mitgetheilt, in erster Reihe stehen. **A. W.**

Die Wochenschrift „Kunst und Gewerbe", begründet und herausgegeben von Dr. C. Stegmann, Direktor des bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg, erscheint seit Beginn dieses Jahres in größerem Format und splendiderer Ausstattung unter der Redaktion von Dr. O. v. Schorn.

Preisbewerbungen.

Museum der bildenden Künste in Breslau. Zur Erlangung eines Bauplans für dieses Museum hat das Comité eine Konkurrenz ausgeschrieben, deren nähere Bestimmungen aus dem in der vorliegenden Nummer d. Bl. abgedruckten Inserate zu ersehen sind.

Die zweite Societät der Teylerstiftung in Haarlem hat folgende Preisfrage für das Jahr 1873 gestellt: „Quels titres les Hollandais ont-ils à faire valoir, depuis le commencement du seizième siècle jusqu' à la fin du dix-huitième, dans l'art de reproduction des dessins en facsimile et, généralement, de l'impression en couleur des estampes?" Verlangt werden Forschungen über die Künstler, die auf genanntem Gebiete thätig gewesen sind, sowie ein Verzeichniß ihrer Werke und Beschreibung der früheren Kunstweise, von welcher sie ausgegangen. Der für die beste Arbeit ausgesetzte Preis (selbverständlich nicht nur die relativ beste, sondern vollkommen genügende) besteht in einer mit dem Münzstempel der Societät geprägten goldenen Medaille im reellen Werthe von 400 Gulden holländ. Die Konkurrenzarbeiten müssen in holländischer, französischer, englischer oder deutscher Sprache abgefaßt und mit lateinischen Buchstaben vollkommen leserlich von einer anderen Hand, als der des Verfassers, geschrieben sein. Ebenso ist es unbedingt nothwendig, daß die Abhandlungen ganz vollständig bis zum 1. April 1874 eingereicht werden. Das Urtheil wird am 1 Mai 1875 publicirt. Alle eingeschickten Aufsätze bleiben Eigenthum der Societät. In ihren Publicationen wird die gekrönte Arbeit im Orginal oder in Uebersetzung veröffentlicht; der Urheber verzichtet auf das Recht, sein Werk ohne Bewilligung der Stiftung selbst zu publiciren. Die Societät behält sich ebenso die Berechtigung vor, von den nicht gekrönten Arbeiten nach ihrem Gutdünken entsprechenden Gebrauch zu machen, entweder ohne Erwähnung des Namens des Autors oder mit Angabe desselben; sie wird indeß in diesem letzten Falle die Zustimmung des Urhebers einholen. Den Autoren der nicht gekrönten Abhandlungen werden Abschriften derselben nur auf deren eigne Kosten geliefert. Die Konkurrenzarbeiten dürfen als Signatur nur eine einfache Devise tragen; in einem versiegelten Briefe, der als Aufschrift dieselbe Devise trägt, ist Namen und Wohnort des Urhebers anzugeben. Die Einsendungen sind an folgende Adresse zu richten: „A la Maison de la fondation de feu Mr. P. Teyler van der Hulst à Harlem."

Personalnachrichten.

B. **Der Kupferstecher Xaver Steifensand** in Düsseldorf hat in Anerkennung seines schönen Stichs „Die Anbetung der h. drei Könige" nach Paolo Veronese vom Könige von Sachsen das Ritterkreuz des Albrecht-Ordens und vom Großherzog von Sachsen-Weimar den Falken-Orden erhalten.

* **Professor Dr. Karl Lemcke**, Verfasser der bekannten trefflichen „Populären Aesthetik", derzeit in München als Honorarius lebend, hat einen ehrenvollen Ruf als Professor der Aesthetik und Kunstgeschichte an die Kunstakademie zu Amsterdam erhalten und angenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. J. M. **Hamburg**. Der letzte Monat des verflossenen Jahres brachte uns ungewöhnlich viel des Anziehenden. In erster Linie zu nennen sind zahlreiche Entwürfe, Studien ꝛc. nebst einer Todtenmaske M. v. Schwind's als hoffentlich recht erfolgreiche, mahnende Begleiter einer Aufforderung zur Subscription für die zum Denkmal des verstorbenen Meisters bestimmte Rotunde mit der ausgeführten Schönen Melusine. Das allmähliche Entstehen einzelner Gestalten und Motive von der ersten Konception an durch alle Wandlungen, Umschmelzungen und Verbesserungen an verschiedenen Blättern zu verfolgen, gewährte einen hohen Reiz, dem man sich stundenlang ohne Ermüdung hingeben konnte. Sodann das von der Verbindung für historische Kunst erworbene Gemälde Lindenschmit's, Oranien's Tod, leider so ungeschickt aufgestellt, — die Bildfläche bildete einen stumpfen Winckel mit dem Fußboden —, daß nur ein gewandter Stratege durch mehrfaches Wechseln des Standpunktes ein Erkennen der Hauptsachen ermöglichen konnte, die obere Hälfte aber selbst mit bewaffnetem Auge schwer zu unterscheiden, und demnach ein Urtheil über das Ganze nicht zu erlangen war. Endlich eine plastische Gruppe von H. Schubert in Rom von ebenso einfacher wie edler Bewegung und Drapirung, eine vor- und herabschreitende Frau aus Capri, die mit anmuthiger Biegung den Kopf zu dem auf ihrer Schulter sitzenden Kinde wendet. — Eine bemerkenswerthe Erscheinung lernen wir in Frau Jerichau kennen. Das bedeutendste der von ihr ausgestellten drei Gemälde ist der dänische Fischer, dessen Kind im Boote zu seinen Füßen sitzt. Da ist eine Breite in der Pinselführung, eine fast düstre Kraft in der Farbengebung, eine Energie des Ausdrucks, die man von einer Frau nicht erwarten sollte. Der von jeder schwächlichen Sentimentalität freie Charakter des Bildes fesselt beim ersten Anblick und gewinnt bei längerem Anschauen, wobei man allerdings einen ziemlich entfernten Standpunkt einnehmen muß, immer mehr. Die trotzig kühnen Züge des Vaters rechtfertigen das naive Vertrauen, welches aus den blauen Augen des Fischerkindes spricht, und in eben diesem Kontrast liegt ein fernerer Reiz des Bildes. Weniger Sympathie erwecken die unschönen Gestalten auf „des Großvaters Geburtstag"; auch die Römerin zeigt uns das eigentliche Talent der Künstlerin von einer schwächeren Seite. Seltsame Verirrungen zeigen zwei Genrebilder von Faust in Cassel; mit dem Goldgrund des einen, der an byzantinische Heiligenbilder erinnert, wissen wir ebenso wenig etwas anzufangen, wie mit der grauen Wand, welche so sehr die Hauptsache des andern bildet, daß nicht allein die Katzen, sondern auch die Nelken grau davon werden. Eine wunderliche Gabe bringt auch Sonderland mit seinem modernen Liebesboten: ein Briefträger natürlich, aber ein solches Original von Briefträger, wie es in praxi nicht vorkommt; junge Damen, die

Digitized by Google

vor die Hausthür auf die Straße hinaustreten, um einen (mit welchem Rechte? möchte man fragen) erwarteten Liebesbrief in Empfang zu nehmen, sehen wir auch nicht alle Tage; so hübsch gemalt die Situation auch sein mag, sie ist unwahrscheinlich, und der komisch invalide Unterthan Stephans doch nur nach der bekannten Schablone angefertigt, welche in englischen Blättern alljährlich bei Gelegenheit des St. Valentinstages figurirt, und darum doch so wenig in Großbritannien wirklich existirt wie im Deutschen Reiche. Zwei mit anmaßender Effecthascherei auftretende und doch entschieden mittelmäßige Marinen von Durand-Brager bestärken uns nur in der Vorliebe für unsere Hünten und Leitner, die durch einige vortreffliche Gemälde würdig vertreten sind. Uneingeschränktes Lob verdienen die Landschaften von B. Ruths, der diesmal glücklicherweise von der übertrieben violetten Färbung zurückgekommen ist. Ortman's (prächtige Baumgruppen in einer schönen Waldpartie bei Fontainebleau) und Mosengel's, die Blumenstücke der Lübeckerinnen E. v. Melle und Evers und ein Hundeportrait (Dachshund) von Cl. v. Wille, das Entzücken aller Hundeliebhaber, die es gesehen. — Die sorgfältig lakirten Studien von Bebse, Lichtbeleuchtung (sic). Russe und Russin, sind wohl nur irrthümlich in eine Kunst-Ausstellung gerathen; der Künstler scheint vergessen zu haben, daß die Geleckheit, welche wir nur auf Theebrettern und Schnupftabaksdosen uns gefallen lassen, bei einem Gemälde, von dem wir doch etwas mehr verlangen als braune Augen und süßliche Mienen, nur abstoßend wirken kann.

Vermischte Nachrichten.

R. E. **Winckelmannsfeier zu Berlin** (Montag d. 9. Dec. 1872.) Die dem Andenken Winckelmann's gewidmete Sitzung der archäologischen Gesellschaft wurde vom Vorsitzenden, Prof. Curtius, mit einigen Nachrichten über das verflossene Jahr eröffnet. Der Verein hat durch den Tod vier ausgezeichnete Mitglieder verloren, nämlich v. Olfers, Abeken, Remy und Trendelenburg. Der erste Festvortrag wurde von Prof. Hübner gehalten über einige auf Germanen zu deutende männliche und weibliche Köpfe. Von Frauen wurde besonders die von Göttling für Thusnelda erklärte Statue in der Loggia de'Lanzi zu Florenz sowie der Kopf einer in der Petersburger Eremitage befindlichen „Venus Anadyomène sous l'aspect de Julia Domna" bezeichneten Statue, den Conze aufgefunden und bereits in dieser Zeitschrift (1872, S. 325) veröffentlicht hat, näher beleuchtet; von Männern sowohl der Kopf der britischen Sammlung, den Göttling als Thumelicus, Sohn der Thusnelda, publicirt hat, als besonders ein Kopf der Capitolinischen Sammlung, der erst seit Kurzem in Gypsabguß nach Deutschland gelangt ist und bis dahin nur in der wenig genügenden Zeichnung bei Riabetti bekannt war; dazu noch zwei Köpfe des Berliner Museums, die trotz aller Verschiedenheit unter einander bis jetzt als Büsten des Kaisers Victorinus (der eine kurze Zeit in Gallien regierte) aufgefaßt waren. Redner suchte nachzuweisen, daß diese Köpfe, die unzweifelhaft Barbaren darstellen, von allen andern vorauszusetzenden Barbarentypen, wie Dacier, Celten u. s. w. verschieden seien und deshalb nur Germanen darstellen könnten. Er sprach die Hoffnung schließlich aus, daß in dem Museum der deutschen Residenzstadt Berlin in Kurzem alle diese Köpfe in Abgüssen vereinigt werden möchten; dann werde die Wissenschaft aus der Zusammenstellung die nöthigen Ergebnisse ziehen können. — Prof. Adler theilte auf Grund seiner auf der letzten Orientreise gemachten Studien eine neue Ansicht über das Theseion von Athen mit.*) Die vorher allgemein gebräuchliche Bezeichnung des so wohl erhaltenen Gebäudes sei ohne Grund von Roß, der darin einen Aresтempel sehen wollte, erschüttert worden. Curtius u. A. seien wieder auf Theseus als Patron des Tempels zurückgegangen; neuerdings jedoch sei ersteres wieder zweifelhaft geworden. Eine genaue Untersuchung des Tempels habe dem Vortragenden gezeigt, daß die Anlage des Gebälks über dem Prodomos wesentlich verschieden sei von der des Opisthodomos; während nämlich dort die Cellamauer nach beiden Seiten hin bis zum Architrav der Langseiten verlängert sei und von da aus dicke Balken, den Säulen der Vorderfront entsprechend, so daß immer ein Balken einer Säule entspricht, auf den Architrav der Frontseite gelegt seien, habe man bei dem Opisthodom den Architrav der Cellamauer nicht über die Ecken derselben hinausgeführt und von da in weiteren Abständen, den Säulen nicht mehr entsprechend, weniger massive Balken auf die Hinterfront hinübergelegt. Erstere Bauweise, die sich in gleicher Weise bei dem Tempel in Aegina finde, sei als dorische, letztere, die beim Parthenon sich zeigt, als ionische Art zu bezeichnen. Eine solche Verschiedenheit sei nur erklärbar, wenn auch der Tempel einem doppelten Zwecke geweiht war, und so sei für die östliche Hälfte mit dem dorischen Gebälk ein dorischer Gott, für die westliche, attisch angelegte, ein attischer anzunehmen. Und zwar keine eigentlichen olympischen Götter, sondern nur Heroen, wegen der Anzahl von nur zwei Stufen. Referent suchte an vielen Beispielen nachzuweisen, daß eine gerade Zahl von Stufen (meist zwei) immer bei einem Heroon, eine ungerade (drei meistens) bei einem olympischen Gottheiten geweihten Raume angebracht seien. So ergäben sich als Bewohner des Tempels auf der östlichen Hälfte Herakles, der dorische Gott, auf der westlichen Athens Heros Theseus. Damit würde auch die Anlage der Metopen stimmen: die auf Herakles Thaten bezüglichen wären auf der Vorderseite angebracht, während die auf den sich anschließenden Metopen der Langseiten dargestellten Thaten des Theseus den Beschauer nach dem hinteren zum eigentlichen Theseion führenden Eingange wiesen. In der baulichen Anlage des Tempels findet der Vortragende Spuren von verschiedenen Epochen, und ist deshalb geneigt anzunehmen, daß der bald nach der Beendigung der Perserkriege unter Cimon begonnene Bau nach Cimon's Sturz Unterbrechung erlitt oder wenigstens nur langsam fortgeführt wurde, so daß er erst kurz vor den Propyläen zu Ende gebracht wurde. Mit diesem Datum würde die Notiz über die Weihung eines Herakles zugleich mit Apollon Alexikakos im Jahre 428 nach Beendigung der Pest gut stimmen; die chronologische Schwierigkeit, die sich an die Namen der beiden Künstler Kalamis und Ageladas knüpft, ist Prof. Adler geneigt durch Conjectur zu heben, indem er statt jener beiden Namen Kolotes und Alkamenes liest. — Einen sehr interessanten und spannenden Vortrag hielt Dr. Schubring über die neuesten Ausgrabungen, die von Cavallari in Selinunt angestellt worden sind. Zunächst hat sich ergeben, daß zu beiden Seiten der hart am Meer gelegenen Akropolis das Meer sich weit in das Land hineinzog und so treffliche Häfen bildete; Anschwemmungen der beiden dort mündenden Flüsse sowie vielleicht Erhebungen des Bodens, wie sie an vielen Stellen des mittelländischen Meeres beobachtet werden, haben die Häfen verschwinden lassen und die Küste in eine fast gerade Linie umgewandelt. Nach Auffindung der beiden Häfen ist die Lage der alten Stadt als besonders günstig für eine Niederlassung erkannt worden. Gegen die Häfen war die Stadt durch Mauern geschützt; die Akropolis selbst war durch dreifache Mauern vertheidigt, deren jüngste, schlechteste auf Hermokrates, den Neugründer nach der Zerstörung durch die Karthager, zurückzuführen ist. Auf dem sehr umfangreichen Gebiete der Akropolis war nicht bloß der Herrschersitz, es waren dort auch viele Privathäuser angebracht; Cavallari hat jetzt auch die ἀγορά, den Marktplatz, aufgefunden. Weiter nach Norden, außerhalb der Akropolis, sind die Reste eines sehr kleinen Theaters ausgegraben, das später in einen Privatbau hineingezogen war. Nicht weniger wichtig als diese Funde sind die in der Neapolis gemachten; zunächst das Fragment eines Giganten aus Kalktuff, offenbar zu einem Gigantenkampfe gehörig, ferner Inschriften, wodurch der nördlichste, in ungeheuren Dimensionen angelegte Tempel der Neapolis als auf Apollo bezüglich, der nächstfolgende als der Hera geweiht erkannt sind. — Zum Schluß sprach Dr. Heydemann über zwei pompejanische Wandgemälde, in demselben Zimmer aufgefunden. Das eine stellt Theseus im Labyrinth vor, wie ihm nach Besiegung des Minotaurus von den erretteten Kindern Dank abgestattet wird, das zweite die Ankunft der Centauren bei dem Lapithenkönige Peirithoos, um seine Hochzeit mit feiern zu helfen. Interessant ist bei dem ersten vorzüglich der Umstand, daß die alltägliche Gewohnheit die Kinder immer von einem Pädagogen begleiten zu lassen, dem Maler Veranlassung gegeben hat, einem Knaben den Pädagogen auch in das Labyrinth, also in den gewissen Tod, mitzugeben. — Das Winckelmannsprogramm, von Dr. Hirschfeld verfaßt, behandelt eine sehr interessante in Athen gefundene, jetzt dem Berliner Museum gehörige Vase, Athena die Flöten wegwerfend, in Gegenwart eines Satyrs, der erstaunt die Arme ausstreckt und die Flöten betrachtet. Die Vase ist doppelt

*) Man vergl. jetzt den Aufsatz von Gurlitt und Ziller in dieser Zeitschrift, S. 86 des laufenden Jahrgge.

Digitized by Google

wichtig, einmal, weil durch sie die in letzter Zeit vielfach bekämpfte Zurückführung der bekannten lateranischen Statue auf Myron's Satyr eine neue Bekräftigung erhält, andererseits, weil hier zum ersten Male in größerem Maßstabe eine von der Sculptur hergenommene Vorlage auf Vasen nachgewiesen wird. — Außer diesem Programm gelangten ein Plan der selinuntischen Ausgrabungen und eine Abbildung der beiden besprochenen pompejanischen Wandgemälde zur Vertheilung.

B. **Professor Kaspar Scheuren** in Düsseldorf hat ein neues Werk vollendet, welches sich seinen besten Schöpfungen ebenbürtig anreiht und in geistreicher Erfindung, poetischer Auffassung und genialer Darstellung der schönen Aufgabe, welche es zu lösen galt, in der vorzüglichsten Weise gerecht geworden ist. Die Neubegründung der alten Universität zu Straßburg veranlaßte nämlich eine Anzahl deutscher Frauen, hauptsächlich aus dem Elsaß, zur Anschaffung eines Matrikelbuches für dieselbe, dessen künstlerische Ausschmückung der bewährten Hand Scheuren's anvertraut wurde. Mit sichtlicher Begeisterung ist der Meister diesem ehrenvollen Auftrage nachgekommen, dem er die interessantesten Seiten abzugewinnen verstanden hat, wobei sich seiner Phantasie ein weites Feld eröffnete. Das Buch ist in Schweinsleder prachtvoll eingebunden. In der Mitte des Buchdeckels befindet sich das Wappen Straßburgs in Silber ciselirt und an den vier Ecken große Beschläge in byzantinischem Stil von oxydirtem Silber, wozu Scheuren ebenso die Zeichnungen geliefert hat, wie zu den geschmackvollen Arabesken des Goldschnittes und der silbernen Krampen, die es verschließen. Das erste Blatt des großen Folianten zeigt nun im Mittelgrunde ebenfalls das Stadtwappen Straßburgs, hinter welchem sich der neue deutsche Reichsadler mit dem Adler Preußens erhebt; das Wappen der Hohenzollern, die Kette des schwarzen Adler-Ordens und über dem Ganzen die ehrwürdige Kaiserkrone vervollständigen das Bild, an dessen Seiten sich die Wappen von Hessen Darmstadt, Oldenburg, Mecklenburg und Braunschweig befinden, von Arabesken umschlungen. Unter den sieggekrönten Fahnen von Bayern, Baden, Württemberg und Sachsen kauern, von einer Distelarabeske umgeben, zwei allegorische männliche Figuren, die Gefangenen charakterisirend, welche gleichsam als Karyatiden einen Schild tragen, der die sinnreich gewählte Inschrift enthält: „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht aus den Ruinen!" Den Schluß bildet das Haupt der Meduse zwischen gesenkten Napoleonischen Adlern. Gewissermaßen einen heraldischen Prolog bildend, macht dieses Blatt schon einen überaus vortheilhaften Eindruck, der aber durch das folgende noch wesentlich gesteigert wird. Dasselbe bezieht sich speciell auf die Universität, deren Abbildung wir im Mittelfelde erblicken. Vor diesem Gebäude thront die verjüngte Muse der Geschichte, die Stiftungsurkunde und die Fackel der Erleuchtung haltend, während zu ihren Füßen die Eule Minerva's sitzt. Darunter stehen die Worte „Non scholae, sed vitae discimus"; zu beiden Seiten sind die vier Fakultäten in Rundbildern angebracht, unter denen sich die Bildnisse von Jakob und Johannes Sturm befinden, den beiden Gelehrten, welche sich um die alte Universität so hohe Verdienste erworben. Im obern Theil des Bildes sehen wir zwischen den allegorischen Gestalten des Friedens und der Wissenschaft das Medaillonporträt des deutschen Kaisers Wilhelm mit dem Lorbeerkranze; darunter steht: „Im Namen Gottes Amen, den 1. Mai 1872", welche Worte auf die feierliche Eröffnung der Universität hindeuten, deren Wirksamkeit nicht passender konnte charakterisirt werden als durch die kleine, mit sorgfältigster Feinheit durchgeführte Nachbildung von Raffael's „Schule von Athen", die das untere Feld enthält, in welchem wir noch die Jahreszahlen der Gründung und des Emporblühens der alten Hochschule finden: 1531 und 1621, sowie deren einstiges Siegel. Dieses zweite Blatt ist in ernstmonumentalem Stil gehalten, der dem Künstler trefflich gelungen ist und eine feierliche Wirkung erzielt, zu der das folgende Bild als eine schwungvolle poetische Darstellung frisch und fröhlich pulsirenden Lebens den glücklichsten Gegensatz bildet. Dasselbe enthält im obern Theile folgende Inschrift: „Die unterzeichneten Frauen bekunden ihre begeisterte Theilnahme an der bedeutungsvollen Wiederherstellung der alten deutschen Universität Straßburg am Tage ihrer Eröffnung durch die Stiftung dieses Gedenkbuches für alle Zeiten". Von reizenden Arabesken wird diese Widmung umschlossen, unter der sich das Panorama der Stadt mit dem ehrwürdigen Münster in hellem Sonnenlicht ausbreitet. Die befreite Elsaß, eine herrliche Frauengestalt, steigt festlich geschmückt einige Stufen herunter, ihre Wappen in Blumen und Kränzen zu Füßen, und deutet auf Land und Geschichte, auf Vergangenheit und Gegenwart, die auf sinnreiche Weise dargestellt erscheinen. Da ruht unter schattigen Bäumen der ritterliche Gottfried von Straßburg, sein hohes Lied der Liebe von Tristan und Isolde dichtend; da stehen die Standbilder von Erwin und Sabina von Steinbach und von Johannes Gutenberg; da ist das Bildniß Goethe's, des berühmtesten Straßburger Studenten, auf dessen poetische Jugendliebe eine Leier anspielt, die von einem Bande umschlungen ist, welches den Namen „Friederike von Sesenheim" trägt. Diesen Gestalten einer ruhm- und erinnerungsreichen Vergangenheit reiht sich als Vertreter der Gegenwart ein wandernder Studiosus an, der unter Maien und Rosenduft, von zwitschernden Vögeln umflattert, vom Berge herniedersteigt und die Stadt erblickt, um deren Wiedergewinnung so viel deutsches Blut geflossen ist, woran die Unterschrift gemahnt: „An's Vaterland, an's theure schließ' dich an!" Im untern Theil des Bildes ruht der alte Vater Rhein, Handel und Segen im Schoße, auf das Wappen Straßburgs gestützt und das Schwert in der Hand als treue „Wacht am Rhein!" In einer Fülle lieblicher Arabesken sehen wir die Attribute des Fleißes und des Wohlstandes, wie Ruder, Anker, Bienenkorb, Spinnrocken 2c., sowie scherzhafte Gestalten, wie einen Knaben aus dem „Volk in Waffen", Zwerge, die „wie gierige Raben" kämpfen, und als Abschluß des Ganzen einen Zug reizender Kinder, die als Studenten mit Fahnen und Schlägern, Pauken und Trompeten fröhlich dahinschreiten, zur Seite ein geschmücktes Römerglas mit der Umschrift „O Straßburg, Du wunderschöne Stadt" und umschlossen von üppigen Rebengewinden. Das vierte Blatt enthält nun die eigenhändigen Unterschriften der Geschenkgeberinnen, an deren Spitze wir die Großherzogin Luise von Baden und die Fürstin Josefine von Hohenzollern finden, und das fünfte endlich die Namen sämmtlicher Notabilitäten, welche der Eröffnungsfeier der Universität am 1. Mai 1872 beigewohnt haben. Scheuren hat zu beiden nur einige geschmackvolle Arabesken gezeichnet, in denen auch das neue Universitätssiegel angebracht ist. Auf den folgenden Seiten sollen sich nun die Studenten einschreiben, die gewiß Alle entzückt sein werden von diesen künstlerischen Titelblättern, deren Ausführung in Zeichnung und Farbe unbeschränktes Lob verdient. Scheuren, der als Aquarellmaler längst zu den besten deutschen Meistern zählt, hat in weiser Berechnung das Kolorit der beabsichtigten Wirkung genau angepaßt, und wenn auf dem ersten Blatte nur die Wappen im Mittelgrunde in leuchtenden Farben hervortreten, alles Andere aber in gedämpften Tönen gehalten ist, so steigert sich dadurch wesentlich der Eindruck. Auf dem zweiten Bilde ist die Färbung der großartig stilvollen Komposition entsprechend ernst und tief und auf dem dritten von blühender Pracht und sonniger Gluth, wodurch die festlich heitere Stimmung zur vollen Geltung gelangt und das Ganze einen überaus harmonischen Charakter erhält. Die neue Universität Straßburg kann sich glücklich schätzen, ein so prächtiges Matrikelbuch zu besitzen, und es ist nur zu bedauern, daß diese Aquarelle Scheuren's nicht weitern Kreisen zugänglich gemacht werden können!

B. **Düsseldorfer Akademie.** Die Pläne zum Wiederaufbau der abgebrannten Theile des Akademie-Gebäudes in Düsseldorf sind nunmehr genehmigt worden. Mit der Ausführung soll gleich begonnen werden, wenn die Kammern die dafür im Budget angesetzte Summe von 135,000 Thalern bewilligt haben.

B. **Professor August Wittig** in Düsseldorf hat für eine Besitzung in Bergisch-Gladbach eine kolossale Büste modellirt, die von Gladenbeck in Berlin ganz vortrefflich in Bronze gegossen worden ist. Dieselbe reiht sich den schönen Büsten von Cornelius und Schadow, die Wittig bekanntlich früher in ähnlicher Größe ausgeführt, ebenbürtig an. Die geistige und lebensvolle Auffassung bei sprechender Aehnlichkeit verdient um so mehr Anerkennung, als dem Künstler bei seiner Arbeit nur einige Bildnisse zur Verfügung standen, da der Dargestellte bereits zu den Entschlafenen zählt.

Zeitschriften.

The Academy Nr. 63.

Jordan's Paolo Pino's Dialogue of painting.

Digitized by Google

Journal des Beaux-Arts. Nr. 24.
Les peintures de de Keyser au musée d'Anvers (fin). — Sur le lieu de naissance de Pierre Christus.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 105.
Ueber einen compendiösen Reiseapparat. — Photogr. Etablissements in München. — Ueber Vergrösserungen.

Anzeiger des germ. Museums. Nr. 12.
Beitrag zur Geschichte der Holzschneidekunst.

Gewerbehalle. Nr. 1.
Faiencen des 16. Jahrh., von J. Falke. — Bemalte Sima aus gebrannten Thon von einem dorischen Tempel in Metapont; Bordüre eines Glasfensters aus dem 14. Jahrh.; Bleireliefs, Ornamentmodelle aus dem 16. Jahrh.; Bronce-Kandelaber von Maffeo Olivieri in San Marco zu Venedig; moderne Entwürfe zu Mobiliar, einem Plafond, Tafelaufsatze, einer schmiedeeisernen Thüre, einem Grabmal &c.

Kunst und Gewerbe. Nr. 1.
Wendelin Ditterlein, von O. v. Schorn.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. November u. December.
Schluss des Aufsatzes über den Flügelaltar im Stifte Neukloster zu Wiener-Neustadt. Von Benedikt Kluge. — Die Feste Klingenberg (Zvikov) in Böhmen. Von F. K. Berdéka. (Mit 5 Holzschnitten.) — Ein gothisches Vortragkreuz in der k. k. Ambraser Sammlung. Von Eduard Freih. v. Sacken. (Mit einer Tafel und 3 Holzschnitten.) — Passau. Von Dr. Karl Lind. — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Österreich. Von Dr. Karl Fronner. (Mit 3 Holzschnitten.) — Die mittelalterlichen Baudenkmale der Stadt Laa und deren Umgebung. Von J. Gradt. (Mit einer Tafel und 12 Holzschnitten.) — Die ältesten Siegel der Stadt Wiener-Neustadt. Von Dr. A. Luschin. (Mit 2 Holzschnitten.) — Wenzel Erzherzog von Österreich, Johanniter-Ordens-Prior in Castilien. Von Dr. Hänisch. — Die innern Stadtthore zu Königgrätz. Von L. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von B. Grueber. (Fortsetzung.) (Mit 17 Holzschnitten.) Ältere Grabsteine in Nieder-Österreich. Von Dr. Karl Lind. (Mit 1 Holzschnitt.) — Das Grabmal (oder der Grabstein) Leutold's von Wildon in der Stiftskirche zu Stainz und die Siegel der Wildoner. Von L. Beck-Wildmannstetter. (Mit einer Tafel und 13 Holzschnitten.) — Zur Kunde der Stephanskirche in Wien. Von Dr. Karl Lind. (Mit 1 Holzschnitt.) — Aus Heiligenkreuz in Nieder-Österreich. Von Wilh. Neumann. — Aus St. Paul in Kärnten. — Schlesiens Kunstleben. Von A. Ilg. — Die Darstellungen des Abendmahles in der byzantinischen Kunst. Von Dr. Messmer. — Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei. Von Dr. Messmer. —

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Sedelmeyer.

Wien, 20. und 21. December 1872.

Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
	A. Moderne Bilder:	
1	Achenbach, A., Der Wildbach	9410
2	— — O., Italienische Landschaft	651
7	Benouville, Nicolas Poussin	3410
9	Brendel, Große Schafheerde	2750
10	Bréton, J., Bäuerinnen im Walde	810
11	Calame, Landschaft	1241
12	Calame und Verboeckhoven, Vieh im Walde	3310
14	Chaplin, Der Liebesbrief	1210
16	Chenu Fleury, Der Hufschmied	3260
17	Clays, Stille See	2500
19	Courbet, Bewegte See	810
20	Couture, Horaz und Lydia	3000
21	— — Frauenkopf	1100
22	Daubigny, Motiv an der Oise	1150
23	— — Sonnenuntergang	1050
24	— — Landschaft	1000
25	Delaroche, P., Caritas	2600
26	Decamps, Der Wieseljäger	2000
28	Degroux, Ch., Arme Leute in Brüssel	2000
31	Diaz, N., Das Gewitter	3400
32	— — Regenlandschaft	2720
33	Dupré, J., Teichlandschaft	3305
34	— — Landschaft	720
35	Feyen, Eug., Mittagessen beim Fischer	3000
36	— — Bäuerinnen (Bretagne)	3210
37	— — Im Honigmonat	2000
38	Fortuny, Algerische Wache (Aquarell)	500
39	Fromentin, E., Karavane am Nilufer	5450
40	— — Fantasia	7060
55	Knaus, L., Mutterglück	15,010
57	Koekkoek, B. C., Holländischer Winter	4005
59	Lenbach, F., Studienkopf	911
62	Meissonier, Ein junger Edelmann	8510
67	Rousseau, Th., Landschaft	4895
72	Stevens, A., Atelier des Künstlers	8510
73	— — Dame vor der Staffelei	5200
74	Verboekhoven, Eug., Schafheerde	5065
77	Vibert, J. G., Die schwere Wahl	3200
78	Waldmüller, F., Vor der Bescheerung	1480
79	— — Am Palmsonntag	1905
80	Willems, F., Das Gebet der Mutter	4000
86	Bonifazio, Heilige Familie	1610
90	Breughel, Jan, Predigt des Johannes	1605
92	Coques, Gonzales, Junge Dame	1065
93	Cranach, L., Frauenporträt	1250
94	Credi, Lor. di, Heilige Familie	685
95	Cuyp, A., Kuhstall	1900
97	Delen, Dirk v., Kirchen-Interieur	700
99	Dow, G., Vorbereitung zum Abendessen	3870
100	Dyck, A. v., Studienkopf	300
101	Duck, J. le, Die Toilette	1900
102	Everdingen, A., Geldern'sche Landschaft	3000
103	Eyck, Marg. v., Triptychon	1110
105	Goyen, J. v., Das Wirthshaus am Flusse	8950
106	— — Schloßruinen am Flusse	2680
107	— — Der Damm	3505
109	— — Dünenlandschaft	1005
110	Hals, Fr., Männliches Bildniß	4950
111	— — Der Geiger	4805
113	Helst, B. v. d., Frauenbildniß	2150
114	Hobbema, M., Hütte unter Bäumen	4200
116	Hondecoeter, Geflügel im Park	1110
117	Koningk, Landschaft mit Fernsicht	2305
119	Maes, N., Bildniß eines Mannes	730
120	Mierevelt, M., Männliches Porträt	2001
121	— — Weibliches Porträt	
124	Murillo, Flucht nach Aegypten	3510
125	— — Mariä Verkündigung	1800
127	Neer, A. v. d., Mondnacht	3505
129	Ostade, A. v., Bauernunterhaltung	8500
130	— — Singende Bauern	1605
132	— J. v., Dorffest	1610
134	— — Holländische Rauchstube	1615
136	Pater, J., Galante Gartenscene	5530
140	Rembrandt, Eine junge Holländerin	8290
142	Ruysdael, Jac., Der Eichenwald	18,500
143	— — Die Ernte	6820
144	— — Winterlandschaft	2005
145	— Sal., Canallandschaft	2600
146	— — Holländische Flußlandschaft	1040
147	— — Flußlandschaft	985
152	Teniers, D., d. J., Kegelspieler	2110
153	— — Flämische Rauchstube	15,000
156	Terburg, Der Briefbote	8050
157	Tiepolo, G. B., Alexander (Skizze)	2505
159	— — Kreuzschleppung	3005
160	— — Nach der Kreuzigung	1610
165	Dujardin, K., Landschaft	1700
166	Rubens, P. P., Der Engelsturz (Skizze)	1060

Auktion Durazzo 1. Hälfte, vom 19. November 1872. Auszug aus der von H. Gutekunst in Stuttgart veröffentlichten Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. k. W.
	1. Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte.	
69	Aldegrever, Knipperdolling (B. 183)	501
89	— Dolchscheide mit Edelmann u. Dame (B. 247)	110
157	Anonyme Deutsche M., 6 Bl. a. d. Leidensgeschichte Christi	555
160	— Kopf Christi a. d. Schweißtuche	300
161	— Christus am Kreuz, zwischen den zwei Schächern	293
162	— Christus und die Folge der Apostel	375
163	— Adam und Eva, der Sündenfall	672
166	— Der heil. Martin zu Pferde	320
167	— Marter der heil. Katharina	601
168	— Die heil. Elisabeth	1100
170	— Ein Schalksnarr	636
172	— Ornamentenfries mit Jesukind	531
174	— Zwei phantastische Ungeheuer (P. II. p. 242. 224)	152
177	— Goldschmieds-Arabesken	471
178	— Antike Vase	165
218	— Karrikaturen nach Hogarth, 3 Bl.	106
235	Anonyme Italien. M., Heilige Jungfrau (B. vol. XIII. p. 85. 3	1250
236	— Predigt d. Markus (B. 88. 7)	860
237	— Kumäische Sibylle (B. p. 94. 15)	301
238	— Triumphzug d. Aemilius Paulus (B. 106. 4)	751
239	— Virginius tödtet seine Tochter (B. 108. 5).	150
240	— Tarokkarten (B. 18—67) 50 Bl. Die Originale nach Bartsch.	1880
258	— Tarokkarten (P. V. 121. 1—50) Originale nach Passavant.	900
275	— Der heil. Georg, den Drachen besiegend.	225
277	— Centaur mit Widderkopf	451
278	— Kampf zw. Tritonen	251
282	— Zwei junge Edelleute (P. V. 189. 102)	800
283	— Liebespaar	311
284	— Tellerverzierung	150
285	— Tellerverzierung nach Sandro Botticelli	275
288	— Kampf zwischen Pferden und wilden Thieren	981
289	— Ein Schiff	221
290	— Folge v. Blumen und Arabesken	111
294	— Vier Kandelaber	177
295	— Triumphbogen d. Nerva Trajan	711
296	— Triumphbogen mit korinth. Säulen	100
297	— Säule des Hadrian	100
300	— Kaiser Karl V.	120
385	— Tizian's Porträt	465
411	— Einzelne Blätter eines Kartenspiels a. d. Zeit Karl's VI. 8 Bl.	1190
423	Anonyme Niederl. M., Maria Stuart	500
425	— Philipp v. Spanien u. s. Gemahlin	245
491	— Baccio Baldini, Propheten (B. 1—14. 17—22. 24. 97b) 22 Bl.	5610
514	— Sibylla Persika (B. 25)	815
515	— — Libyka (B. 26)	645
516	— — Delphika (B. 27)	805
517	— — Cimerika (B. 28)	825
518	— — Erythraea (B. 29)	805
519	— — Hellespontika (B. 30)	905
520	— — Kumaea (B. 31)	805
521	— — Tiburtina (B. 34)	970
522	— — Europa (B. 35)	895
523	— — Agrippa (Bl. 36)	825
524	— Moses empfängt die Gesetztaf. (P. 93)	1005
527	Barthel Beham, Titus Gracchus (B. 18)	131
676	— Portr. Kais. Ferdinand's I. (B. 61)	240
687	— Portr. d. Erasmus Balderman (B. 63)	141
689	— Portr. d. Leonh. v. Eck (B. 64)	176
690	(Fortsetzung folgt.)	

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Doré, G. Abenteuer und Reisen des Freih. von Münchhausen. Neu bearb. von Edm. Zoller. (31 Bl. in Holzschn. u. ill. Text.) Roy.-4. Stuttgart, Ed. Hallberger.

Konewka, Paul. Zerstreute Blätter, gesammelt u. unter Mitwirkung von F. Freiligrath, H. Kurz u. A. herausg. von Fr. Keppler. (In ca. 10 Lfgn.) 1. Lfg. (4 Bl. Silhouetten zu Don Quixote.) gr. 8. München. Gummi's Buchh.

v. Roberts, Rob. Alexander. Aus grosser Zeit. Erinnerungen an 1870 u. 71. In Wort und Bild. Roy.-4. Berlin, Grote.

v. Schwind, M. Aschenbrödel. Bilder-Cyclus. Nach den Thaeter'schen Kupferstichen in Holzschnitt ausgeführt von H. Günther, H. Käseberg u. A. Mit e. erläut. Text von Dr. Herm. Lücke. (10 Bl. u. 13 Texts.) Fol. Leipzig, A. Dürr.

Steinhausen, W. Die Geschichte von der Geburt unseres Herrn. Für die deutsche Christenheit dargestellt. (40 S. mit eingedr. Holzschnitten von Prof. H. Bürkner.) Fol. Halle, Gesenius.

Deutsches Leben in Frieden und Arbeit. 13 Schrift-Bl. incl. Titel mit Arabesken u. Figuren etc. in lith. Farben- und Golddruck. nebst 180 Texts.) Fol. Bremen, Müller.

Gems of Modern German Art. A. Series of Carbon-Photographs from the Pictures of eminent modern artists, with remarks on the works selected and an Essay on the Schools of Germany. By Will. B. Scott. (16 Bl. m. Text.) 4. London 1873.) Leipzig, Brockhaus' Sort.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1873 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen. Regensburg, im Dezember 1872.

[67] Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg**.

[68]

Concurrenz-Ausschreiben.

Zur Erlangung von Plänen für den Bau eines Museums der bildenden Künste in Breslau wird Seitens des unterzeichneten Comités eine Concurrenz eröffnet. Das detaillirte Programm ist von dem Comité-Bureau im Ständehause hierselbst zu beziehen.

Bedingungen:

1. Die Gesammtkosten des Bau's dürfen die Summe von 344.000 Thalern nicht überschreiten.
2. Die Concurrenz-Entwürfe sind an das Comité-Bureau im Ständehause bis zum

1. September 1873

einzusenden. Dieselben sind mit einem Motto zu versehen. In einem mit demselben Motto versehenen verschlossenen Couvert soll die Adresse des Einsenders enthalten sein.
3. Die Entwürfe werden 14 Tage lang hierselbst öffentlich ausgestellt und von den nachgenannten Preisrichtern geprüft werden:

Herrn Obristlieutenant a. D. **Blankenburg** hier,
Herrn Baurath **Erbkam** in Berlin,
Herrn Baurath Professor **Lucae** in Berlin,
Herrn Rector Dr. **Luchs** hier,
Herrn Baurath **Lüdeke** hier,
Herrn Regierungsrath a. D. und Eisenbahndirector **Vogt** hier,
Herrn Ingenieur-General a. D. **Weber** hier.

4. Ertheilt werden:

1200 Thaler als erster Preis,
600 Thaler als zweiter Preis,
300 Thaler als dritter Preis

an die relativ besten Entwürfe, soweit dieselben concurrenzfähig sind, und von den Preisrichtern als zur Ausführung geeignet erachtet werden.

Als concurrenzfähig sind alle rechtzeitig eingereichten Entwürfe anzusehen, welche den Bedingungen dieser Ausschreibung sowie den obligatorischen Bedingungen des Programms entsprechen.
5. Die Preisrichter haben das Programm vor der Veröffentlichung gebilligt und sich zur Annahme des Richteramtes bereit erklärt, auch auf jede direkte oder indirekte Preisbewerbung und Betheiligung an der Ausführung des Baues verzichtet.
6. Die Entscheidung der Concurrenz wird öffentlich bekannt gemacht werden.
7. Die prämiirten Entwürfe sind Eigenthum des Comité's im Sinne des §. 9 der Grundsätze für das Verfahren bei öffentlichen Concurrenzen, die nicht prämiirten Entwürfe werden innerhalb 6 Wochen nach Entscheidung über die Concurrenz auf Kosten des Comité's zurückgegeben.

Breslau, den 23. December 1872.

Das Comité

zur Errichtung des Schlesischen Provinzial-Museums der bildenden Künste.

Zu verkaufen:

1 Zeitschrift für bildende Kunst, Band 1—6. 1866—71. Sehr gut gebund. Exemplar. 30 Thlr.

1 Meyer, Geschichte der französischen Malerei. Sehr gut geb. $3^1/_3$ Thlr.

[69] Adressen durch die Expedition dieses Blattes.

---

[70] Vient de paraître chez **C. M. van Gogh**,
Libraire à Amsterdam, Leidsche straat S. S. 370.

l'Oeuvre de Willem Jacobszoon Delff

décrit par

D. Franken, Dz.

Avec portrait en eau-forte par G. Tauman. Prix fl. 3,50.

Zum Zwecke der Bearbeitung einer

„Monographie des Heiligen Georg"

werden die P. T. Herren Kunstforscher und Kunstsammler ergebenst ersucht, gefällige Mittheilungen über:

Werke, die diesen Heiligen behandeln; bemerkenswerthe Originalaufsätze; sowie Angaben über im Privatbesitze befindliche bildliche Darstellungen desselben jeder Art, womöglich mit Notiz, ob dieselben verkäuflich, besonders auch über Handzeichnungen

gelangen zu lassen an Herrn

Kunsthändler Aloys Apell,
[71] Dresden.

P. S. Um gefällige Weiterverbreitung dieses Ansuchens wird gebeten.

Wir wünschen für die Illustrirung unserer Classiker-Ausgaben mit noch einigen tüchtigen Künstlern in Verbindung zu treten und ersuchen die Herren, die hierzu bereit sind, ihre Adressen uns gef. einsenden zu wollen.

Berlin. **G. Grote'sche**
[72] Verlagsbuchhandlung.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

So eben erschienen:

Deutsche RENAISSANCE.

13. Lieferung: *Luzern.* Stadt und Canton. Herausgegeben und autographirt von **E. Berlepsch.** 1. Heft. Inhalt: Der Ritter'sche Palast in Luzern, Grundrisse, Durchschnitt, Aufriss und Details.

14. Lieferung: *Merseburg* und *Halle* a. d. S. Herausgegeben und autographirt von **H. Schenck.** 1. Heft. Inhalt: Das Schloss zu Merseburg, Ansicht des Hofes, Portale, Erker, Treppenthurm und Details.

15. Lieferung: *Nürnberg.* Herausgegeben und autographirt von **A. Ortwein.** 5. Heft. Inhalt: Das Peller'sche Haus, Grundrisse, Aufriss, Quer- und Längenschnitt, Kamine, Tafelwerk u. andere Details.

Jede Lieferung umfasst 10 Blatt Folio mit erläuterndem Text und kostet im Ladenpreise 24 Gr.

Früher erschienen: *Nürnberg* Heft 1—4; *Augsburg* Heft 1—3; *Rothenburg* a. d. T. Heft 1 u. 2; *Schloss Bevern* 1 Heft; *Hexter* 1 Heft; *Mainz* 1 Heft.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg auf chines. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt $7^1/_2$ Thlr. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 9 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 15.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

24. Januar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ausstellung altniederländischer Kunst in Brüssel. — Korrespondenz aus Wien. — Wiener Akademie, Preisvertheilung. — Ausstellungen: Denkmale für Tegetthoff, Düsseldorf; München: Richter's Erbauung der Pyramiden, Ausstellung des Kunstvereins; Oesterreichischer Kunstverein. — Benk's Modell zur Gruppe der Austria. — Düsseldorf: Rubens' Himmelfahrt Mariä. — Berichte vom Kunstmarkt: Gemälde Auktion in Amsterdam. — Auktion Durazzo. (Forts.) — Inserate.

Ausstellung altniederländischer Kunst in Brüssel.

* Von befreundeter Hand kommt uns eine hocherfreuliche Nachricht. Es ist jetzt entschieden — die Vorverhandlungen dazu waren seit längerer Zeit in der Schwebe — daß im Jahre 1874 in Brüssel eine internationale Ausstellung altniederländischer Kunst vom 15. bis zum 18. Jahrhundert stattfinden soll.

Historische Ausstellungen, besonders von Werken alter Meister, sind seit der Manchester Exhibition mehr und mehr in Gunst gekommen. Sie erschließen die verborgenen Schätze des Privatbesitzes, dem Kunstfreunde zur Augenweide, der Wissenschaft zu bequemer Prüfung und Vergleichung.

Die Wissenschaft muß vor Allem darauf dringen, diese Ausstellungen nach bestimmten leitenden Gesichtspunkten angelegt und durchgeführt zu sehen. Wie die Dinge heute liegen, müssen uns Spezial-Ausstellungen einzelner Kunstzweige, Schulen oder Meister in erster Linie willkommen sein. Welchen Genuß und welchen Gewinn haben wir Alle aus der Dresdener Holbein-Ausstellung des Jahres 1871 geschöpft! Wie schmerzlich das Nicht-Zustande-Kommen der für 1870 projektirten Dürer-Ausstellung empfunden! Von den verschiedensten Seiten wurde deßhalb auch schon der Plan angeregt, das Projekt in erweiterter Form wieder aufzunehmen und eine Gesammtausstellung der deutschen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts zu versuchen.

Unsere nordwestlichen Nachbarn und Stammverwandten sind uns zuvorgekommen. Und wir freuen uns dessen in mehr als einer Hinsicht. Wird sich einmal das großartige Bild der flandrisch-holländischen Kunstgeschichte in einer gewählten, historisch geordneten Sammlung ihrer Denkmale vor unsern Blicken entrollt haben, dann mag sich dem eine Ausstellung der alt-deutschen Kunst anschließen. Die Gunst der Lage Brüssels, mitten zwischen England, Frankreich und Deutschland, die geringe Ausdehnung des Landes, die leichten Verbindungen nach allen Seiten: Alles das kommt dem niederländischen Unternehmen zu Gute. Inzwischen wird die große Wiener Ausstellung die Welt daran gewöhnt haben, auch einmal in einem östlicher gelegenen Orte den Knotenpunkt des internationalen Verkehrs zu erblicken. Eine Leih-Ausstellung von Werken altdeutscher Kunst wird hieraus ihren Nutzen ziehen.

Die Einleitungen zu der Brüsseler Ausstellung sind der Art, daß auf das Gelingen des Planes mit Sicherheit gezählt werden kann. Die tüchtigsten Kenner stehen an der Spitze des Unternehmens. Es sollen nur solche Werke zur Ausstellung kommen, welche das leitende Komité ausgewählt und deren Einsendung es von den Besitzern erbeten hat. Dadurch ist die Fluth des Mittelmäßigen und Schlechten, welche solche Ausstellungen sonst zu bedrohen pflegt, von vornherein abgedämmt und der unverständigen Eitelkeit der Privatbesitzer wie der betrügerischen Spekulation ein Riegel vorgeschoben. Es kann eine würdige Repräsentation der alten Kunst und ein befriedigender Gesammteindruck erzielt werden, wie dies bereits in Manchester der Fall, ja in noch höherem Grade, als es dort möglich war.

Außer den Sammlungen Belgiens und Hollands haben dem Vernehmen nach die Königin von England und einige der bedeutendsten Bilderbesitzer Englands und Schottlands die Zusendung höchst werthvoller Bilder bereits zugesagt. Auch deutsche Sammlungen von Rang

werden in Brüſſel vertreten ſein. Beſonders die van Eyck'ſche Schule ſoll die Ausſtellung in bisher noch nie dageweſener Vollſtändigkeit repräſentiren. Daran werden ſich die holländiſchen und vlämiſchen Meiſter der ſpäteren Zeit bis zum Beginne des 18. Jahrhunderts anſchließen.

Wir hoffen demnächſt in den Stand geſetzt zu ſein, den Leſern weitere Details mitzutheilen. Vorläufig können wir dem großartigen Unternehmen, welches gewiß der Forſchung reiche Früchte bringen und der altniederländiſchen Kunſt neue Freunde zuführen wird, nur das beſte Gedeihen wünſchen.

Korreſpondenz.

Wien, Mitte Januar.

Den 15. Januar ſchreiben wir heute, und draußen weht der Südwind ſo lau und ſo lind, als wäre der Lenz im frohen Anzuge. Ein warmer Regen plätſchert gegen die Scheiben, die Luft iſt ſchwül, und wenn es gut geht, ſo kann ſich heute noch ein ganz ordnungsgemäßes Gewitter über unſern Häuptern entladen. In dieſem Style ſchleicht bei uns der Winter durch das Land. Den 15. Januar ſchreiben wir heute und noch kein einziges Mal haben wir rechtſchaffenen Froſt gehabt oder auch nur einen halbwegs anſtändigen Schnee. Aus dieſer Einleitung werden die ſinnigen Leſer bereits erſehen haben, daß ich ihnen über den Fortgang der Weltausſtellungsarbeiten Einiges berichten will. Je ſtaunenswürdiger die Arbeit iſt, welche während der letzten Wochen zu Stande gebracht wurde, deſto klarer wird es ſelbſt für den Uneingeweihten, daß es geradezu ein Ding der Unmöglichkeit geweſen wäre, die Ausſtellung zur feſtgeſetzten Zeit zu eröffnen, wenn der allmächtige Generaldirektor Baron v. Schwarz in den höchſt abnormen Witterungsverhältniſſen nicht einen ſo gewaltigen Bundesgenoſſen erhalten hätte. Ja, allmächtig und allgewaltig iſt unſer Generaldirektor. Kein Finanzminiſter der Welt hätte das erreicht, was er ſpielend erreicht hat, einen Nachtragscredit, welcher der urſprünglich gewährten „unter keiner Bedingung zu überſchreitenden Pauſchalſumme“ von ſechs Millionen nicht nur gleichkommt, ſondern ſie noch um eine volle Million überbietet. Was war zu thun? Man hat ruhig zugeſehen, wie ſich Baron Schwarz als Selbſtherrſcher über alle Ausſtellungsangelegenheiten etablirt hat, wie er die Möglichkeit der Ausſtellung überhaupt an ſeine Perſon knüpfte, bis es endlich zu ſpät und kein Ausweg mehr übrig war, etwas Anderes zu wollen, als was dem Herrn Generaldirektor beliebte.

Die meiſten Kommiſſionen führen nur ein Scheindaſein; es wurde ihnen kein Einblick gewährt in diejenigen Angelegenheiten, zu deren Schlichtung ſie ernannt worden waren. Nur ſo konnte es dahin kommen, daß, wenn der Herr Generaldirektor nach einem drohenden Quos ego! erklärt, daß er nicht mehr mitſpiele, heute das ganze Spiel überhaupt in Frage geſtellt erſcheint. Seine Wünſche und Forderungen müſſen nun, ſo exorbitant ſie auch ſcheinen mögen, erfüllt werden, da aus einer Weigerung, ſie zu erfüllen, die heilloſeſte Verwirrung entſtehen würde. Es hat ſich bisher noch nicht gerächt, daß man es ruhig geſchehen ließ, daß eine Angelegenheit, welche für die Welt ſo hohes Intereſſe hat, auf den Schultern eines einzigen Mannes ruht, und das iſt nur den beiſpiellos glücklichen Umſtänden zu danken, unter welchen bis heute fortgearbeitet werden konnte. Bis auf den heutigen Tag konnte unausgeſetzt gemauert, an der rieſigen Rotunde gelöthet, konnten Tauſende und aber Tauſende von Piloten geſchlagen werden, bis auf den heutigen Tag konnten die Decorateure, ſowohl außerhalb wie innerhalb des, ſelbſtverſtändlich nicht heizbaren, Induſtriepalaſtes ihre Arbeit mit einer Emſigkeit betreiben, die nur zu deutlich zeigt, daß ſie trotz der unverhofft gewonnenen Zeit nur mit Mühe doch noch bis zur entſprechenden Friſt ihr Ausſchmückungswerk beendigen können. Von welch rieſigen Dimenſionen die Arbeiten ſind, davon kann man ſich einen Begriff machen, wenn man ſich vor Augen halten will, daß der Induſtriepalaſt eine Länge von einer Achtel Meile hat, und daß ſechzehn Seitenhallen die Längenhalle durchſchneiden. Ebenſo lang wie der Induſtriepalaſt iſt die Maſchinenhalle. Dazu kommen noch die Arbeiten an der landwirthſchaftlichen Halle und an der Kunſthalle. Ueber letztere läßt ſich noch kein definitives Urtheil fällen; doch fürchten wir, daß ſie in den Hauptſälen (mit Oberlicht) nicht genügend hell ſein wird. Die Dekorationsarbeiten ſind meiſt glücklich angelegt und verſprechen nach ihrer Vollendung auch rigoroſen Anforderungen bezüglich des guten Geſchmackes zu entſprechen. Beſonders hervorzuheben ſind die beiden Portale an den Schmalſeiten des Induſtrie-Gebäudes, die, obwohl kleiner, als das Hauptportal vor der Kuppel, dieſes doch an Schönheit ſowohl wie an Größe in der Wirkung überbieten. Im Allgemeinen können wir es jetzt ſchon mit Befriedigung ausſprechen, daß die künſtleriſche wie die kunſtgewerbliche Ausſchmückung der Räume eine würdige ſein und dem Wiener Geſchmacke nicht zur Unehre gereichen wird. Daß es nicht noch beſſer hätte werden können, ſei nicht geſagt; allein bei den großen Sünden, oder, was noch ſchlimmer iſt, bei den entſchiedenen Fehlern und Mißgriffen, deren ſich der Generaldirektor auch nach dieſer Richtung hin ſchuldig gemacht hat, iſt es ein wahres Wunder zu nennen, daß es noch ſo, und nicht ſchlechter wurde.

Im Kunſtleben herrſcht jetzt die beſonders in den Journalen ſo ſehr beliebte „ruhige Schwüle vor dem Gewitter“. In allen Ateliers rüſtet man ſich zu einer möglichſt würdigen und impoſanten Beſchickung der Weltausſtellung. Wir haben guten Grund zu hoffen, daß ſpeziell die Wiener Kunſt in glänzender Weiſe vertreten ſein werde. Die Wiener Künſtlergenoſſenſchaft ſelbſt iſt

während des Ausstellungsjahres gewissermaßen obdachlos. Wie ich bereits gemeldet habe, sind die Prachträume der ersten Etage des Künstlerhauses vom 1. Januar 1873 ab bis zum November an die Kunsthändler Miethke u. Wawra gegen einen Miethzins von 38,000 Gulden vermiethet worden. Schon haben die genannten Kunsthändler in diesen Räumen eine Verkaufsausstellung eröffnet; indessen halten sie sich noch reservirt und gedenken erst mit Eröffnung der Weltausstellung alle Register zu ziehen. Bei alledem sind sie doch bemüht, auch jetzt schon das Publikum zum Besuche heranzulocken, um es für später daran zu gewöhnen. Die Hauptzugkräfte für ihre jetzige Ausstellung haben sich die Unternehmer von der jüngst stattgehabten großen Ausstellung in Berlin besorgt. Da ist Schlösser's „Thetis, von Peleus überrascht", da ist ferner Paul Meyerheim's berühmte „Schafschur", da sind ferner Studienköpfe von Teschendorf, sodann Bilder von Bosch, von Hagen, von Hoff („Tartuffe und Elmire") und von Gude, die vor Kurzem im Akademiegebäude zu Berlin das Auge des Besuchers erfreuten. Auch einige Wiener Künstler sind glücklich repräsentirt: Angeli durch ein mit genialer Leichtigkeit hingeschriebenes Portrait des Bildhauers Costenoble, ein wahres Prachtstück an trefflicher Charakteristik und virtuoser Malerei. Eine gewisse Sensation erregt R. Huber durch einige Thierstücke und Interieurs. Der überaus große Fortschritt, den er, was Kraft der Farbe betrifft, in diesen Bildern dokumentirt, machten diese für solche, die seine frühern Arbeiten kennen, zu einer sehr erfreulichen Ueberraschung.

Wie schon oben bemerkt, haben wir gegenwärtig einen scheinbaren Stillstand in unserem Kunstleben zu verzeichnen; doch fehlt es nicht an Zwischenfällen, welche der Welt beweisen, daß das Leben doch nicht erstorben ist.

Von einem Zwischenfall, und zwar keinem angenehmen, sei hier kurz Notiz genommen. In einer meiner letzten Notizen hatte ich Gelegenheit, unter den Faktoren, welchen der rege Aufschwung des Kunstlebens zu danken ist, auch die Kunsthändler, und unter diesen speciell einen zu nennen, dessen unbestreitbares Verdienst es ist, einem sehr schätzbaren Theile der Wiener Künstlerschaft zur verdienten Anerkennung verholfen zu haben. *) Der Mann, der bisher eine so rastlose Thätigkeit in eigenem wie im Interesse der Kunst entfaltete, hat nun leider mit allzu großem Eifer auch daran gearbeitet, sich in Mißcredit zu bringen. Eine fragwürdige Geschäftsgebahrung, die zu einem öffentlichen Skandale zu werden drohte, veranlaßte den Ausschuß der Künstlergenossenschaft, ihn trotz seiner früheren Verdienste, zum Austritt aus der Genossenschaft zu zwingen, um sich auch nur vor dem Scheine zu schützen, als sei er einverstanden oder gar solidarisch mit einem entwürdigenden Gebahren, zu dessen Schauplatz das Künstlerhaus gemacht worden war. Eben weil wir der Verdienste des Mannes gedacht haben, glaubten wir nun von seinen bedenklichen Verirrungen umsomehr berichten zu müssen, als diese sehr vielen Staub aufgewirbelt und sogar Anlaß zu hitzigen Wortgefechten in den hiesigen Journalen geboten haben. **B. Groller.**

*) Vergl. Kunst-Chronik d. J., Nr. 7, Sp. 109.

Konkurrenzen.

* **Preisvertheilung an der Wiener Akademie.** Das Professorenkollegium der Wiener Akademie der bildenden Künste hat die für dieses Jahr zur Vertheilung gelangenden zwei Reichel'schen Preise zu je 1200 fl. ö. W. dem Historienmaler Herrn Ludwig Mayer für sein Gemälde: „Judas, den Sündenlohn empfangend" und dem Bildhauer Herrn Franz Matzan für seine Gruppe: „Thetis und Achill" einstimmig zuerkannt. Das Bild Mayer's bietet namentlich in dem Kopfe des Judas ein Werk von feiner Charakteristik und höchst gediegener malerischer Durchbildung. Die Gruppe Matzan's ist eine tüchtige akademische Arbeit von großer Formenanschauung und edlem, schönem Aufbau.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Denkmale für Tegetthoff.** Die Konkurrenzentwürfe für das Denkmal, welches dem Sieger von Lissa in Wien vor der Votivkirche errichtet werden soll, sind gegenwärtig im österreichischen Museum ausgestellt. Es ist eine sehr gemischte Gesellschaft, aus fern und nah zusammengekommen, von der einfachen Statue auf schlichtem, mit den üblichen Allegorien verziertem Sockel bis zur kolossalen columna rostrata alle Formen der monumentalen Verherrlichung repräsentirend. Wir kommen auf einige der besseren Entwürfe zurück. — Außer diesem Denkmal wird dem verewigten Helden ein zweites in Pola errichtet, und zwar durch den Kaiser Franz Josef persönlich, während die Mittel zu dem ersteren durch Sammlungen aufgebracht sind. Der Kaiser beauftragte Prof. Kundtmann mit der Ausführung des zweiten Monumentes. Der Künstler ist mit der Arbeit eifrig beschäftigt und hofft dieselbe in drei Jahren zu vollenden. Tegetthoff steht mit gekreuzten Armen auf einem von Semper in elegantem Renaissancestyl entworfenen Sockel, der mit vier Eckfiguren, Pilastern und Festons verziert ist. Die Statue Tegetthoff's mißt 11 Fuß Höhe. Das Ganze wird in Bronzeguß ausgeführt.

B. **Düsseldorf.** In der Weihnachtszeit brachten die hiesigen Ausstellungen eine Menge interessanter Bilder. Bei Ed. Schulte gelangten rasch hintereinander drei große italienische Landschaften Oswald Achenbach's zur Anschauung, die alle Vorzüge dieses Meisters in poetischer Auffassung und virtuoser Technik auf's Neue bewährten. Eine derselben „Motiv vom Albanersee mit Kastell Gandolfo nach Sonnenuntergang" ist ein Geschenk für die Verloosung des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe" und dürfte bei derselben den werthvollsten Gewinn bilden, so daß die Großmuth des Künstlers volle Anerkennung verdient. Möge sie durch reges Entgegenkommen des Publikums bei Abnahme der Loose belohnt werden und den schönen Zweck ersprießlich fördern! Großes Interesse erregte auch eine Landschaft von Eugen von Guerard, einem ältern Künstler, der vor etwa zwanzig Jahren von hier nach Californien ging und gegenwärtig in Australien lebt, von wo er das Bild eingeschickt hat, um es zur Weltausstellung in seiner Vaterstadt Wien zu senden. Dasselbe behandelt ein Motiv von Ferntree Gully am Wilddoysfluß, Cap Otway Berge in Victoria und ist mit einer bewunderungswerthen Sorgfalt durchgeführt, wodurch die künstlerische Wirkung allerdings gelitten hat. Doch bleibt es immerhin sehr anerkennungswerth, wenn ein Maler, der so lange jeder künstlerischen Anregung entbehrt, noch so viel zu leisten im Stande ist. Unter den übrigen Landschaften ragten zwei große Gemälde von Pohle und Jungheim besonders hervor, die beide zu den besten Schöpfungen dieser Künstler zählen. Die erstere bot eine Ansicht des Schlosses Klenau in Böhmen, und wenn das Motiv auch kein besonderes Interesse erregt, so hat dasselbe durch die gediegene Behandlung und eine wirkungsvolle Stimmung wesentlich gewonnen,

Digitized by Google

während Jungheim in seiner Darstellung des Dachsteins am hintern Gosau-See schon durch die herrliche Natur begeistert werden konnte, die er in trefflicher Weise wiederzugeben verstanden hat. Von Genrebildern ist besonders „Der Kronprinz auf dem Lande" von H. Salentin lobend zu erwähnen, welches einen originellen Gegenstand mit psychologischer Feinheit und gesundem Humor aufgefaßt zur Anschauung bringt. Ein kleiner Thronerbe tritt von zwei Hofschranzen begleitet aus der Thüre des ländlichen Gasthofes, um die Dorfjugend huldvoll zu begrüßen, die ihm unter Leitung des höchst charakteristisch aufgefaßten Schulmeisters einige Gesänge vorträgt, wobei die übrige Bevölkerung natürlich auch nicht fehlt. Sämmtliche Figuren sind trefflich individualisirt und lassen die verschiedensten Gemüthsbewegungen zu beredtem Ausdruck gelangen. Besonders ist der Gegensatz des blasirten Fürstenkindes zu den naturwüchsigen Altersgenossen überaus glücklich zur Geltung gebracht und wird durch das Zopfkostüm noch wesentlich verstärkt, ohne im Geringsten an Karikatur zu streifen. Auch die malerische Ausführung ist durchaus rühmenswerth und so macht das Bild in Zeichnung und Farbe den besten Eindruck. Auch F. Hiddemann's „Picknick im Walde" ist ein sehr schätzenswerthes Werk, dem wir unsere Anerkennung nicht versagen können. In großen Dimensionen schildert es in vielen Figuren von lachenden und plaudernden Damen und Herren verschiedenen Alters eine heitere Landpartie vornehmer Stadtbewohner, die sich gerade lagern, um unter schattigen Bäumen die mitgebrachten Speisen und Getränke zu verzehren, wobei die mannigfachsten Motive glücklich verwerthet erscheinen. Die Landschaft ist ebenso gut behandelt wie die Figuren, sodaß die Gesammtwirkung eine schöne Harmonie erreicht. Ungemein poetisch in Stimmung und Komposition erwies sich ein kleines Bild von Frl. Ernestine Friedrichsen, eine Nachenfahrt im Mondschein darstellend, worin sich das Talent dieser Künstlerin auf's Neue offenbarte. „Spielende Knaben" von C. Hertel zeigten außerordentliche Fortschritte im Kolorit, welches von leuchtender Klarheit war. Ebenso verdient „die Brautwerbung" von Carl Mücke in jeder Beziehung den ihr reichlich gespendeten Beifall. Ein vorzügliches Damenportrait von L. Schäfer darf nicht vergessen werden, dem sich noch ein treffliches Stilleben von J. W. Preyer und rühmenswerthe Thierstücke von A. Thiele und G. Süs anreihen mögen. — Auf der Ausstellung von Bismeyer & Kraus fesselten wieder verschiedene auswärts entstandene Gemälde das Interesse im hohen Grade, von denen namentlich „Der Schubflicker" von Rotta in Venedig als ein kleines Meisterwerk bezeichnet werden muß. Unter den Bildern hiesiger Künstler machte ein Thierstück von C. Jutz um so größeres Aufsehen, als man gewohnt war, diesen tüchtigen Meister nur in kleinen Darstellungen von Enten zu bewundern, dies neue Werk aber einen Pfaubahn und mehrere Hühner in Lebensgröße zur Anschauung bringt und dabei dieselben Vorzüge in Zeichnung, Farbe und Durchbildung aufweist, durch die sich seine Miniaturbilder auszeichnen. Das Portrait des Professors A. Wittig von Otto Rethel ist lebendig aufgefaßt und schön gemalt, wogegen wir die beiden Damenportraits von H. Knackfuß eleganter behandelt wünschten. Eine Kirchenscene von L. v. Rößler erscheint bei lobenswerther Malerei etwas uninteressant im Gegenstand. Recht ansprechend dagegen war der französische Offizier von A. Crofts, dessen Bilder ein rüstiges Vorwärtsstreben bekunden. Unter den Landschaften zeichnete sich wieder ein Werk von G. Oeder vortheilhaft aus, dem sich die Winterbilder von S. Jacobsen in bekannter Gediegenheit anschließen. Bei vielen andern Neuigkeiten auf diesem Gebiete war dagegen die Behandlung allzu dekorativ, um einen völlig befriedigenden Eindruck hervorzubringen.

△ **München.** Ueber das große, für das Maximilianeum bestimmte Gemälde Gustav Richter's „Die Erbauung der ägyptischen Pyramiden", welches der Künstler dermalen im Kunstausstellungs-Gebäude auf dem Königsplatz gegen eine geringe Eintrittsgebühr zu Gunsten des Künstler-Unterstützungsvereins ausstellt, ist in diesen Blättern bereits eingehend berichtet worden. Im Allgemeinen theilt man hier die Ansichten Ihres Berliner Berichterstatters vollkommen; es werden aber auch gegentheilige Stimmen laut, und diese sind es, mit denen ich mich heute beschäftigen möchte. Das absprechende Urtheil läßt sich in Kürze dahin zusammenfassen, daß Richter's Werk kein historisches, sondern vielmehr ein, wenn auch groß gedachtes und in großen Maßverhältnissen ausgeführtes, Genrebild sei. — Man kann darüber verschiedener Meinung sein, ob unter den gegebenen Verhältnissen darin ein Vorwurf gesehen werden kann oder nicht; keinesfalls aber trifft er den Künstler, sondern denjenigen, welcher ihm den Stoff gab. Der Bau einer Pyramide ist kein Ereigniß, an das sich welt- oder auch nur volksgeschichtliche Folgen knüpfen, so wenig als etwa der Bau des Kölner Domes oder St. Peters in Rom; es ist vielmehr das Ergebniß der Kultur-Entwickelung, das als solches von höchstem Interesse, aber nach keiner Richtung hin, weder nach der politischen, noch nach der ästhetischen, Ausgangs- oder Abschluß-Punkt einer weiterregenden Idee ist, wie sich denn dieselbe Thatsache im Laufe von vielen Jahrhunderten mehrmals wiederholte, da ja die ägyptischen Pyramiden sammt und sonders in der Zeit von 3500 bis 2100 v. Chr. entstanden. Das hat ein Künstler von der Begabung Gustav Richter's nothwendig fühlen müssen, und darum blieb ihm auch, da es an einem Moment fehlte, in dem sich der ganze Gedanke krystallisirte nichts übrig, als eine Episode zu schaffen, welche geeignet schien, ein klares Bild derjenigen Kulturperiode zu geben, welcher jene berühmten Bauten angehören und welche sie in faßlichster Weise charakterisiren. Die Wahl dieser Episode verdient vom kulturgeschichtlichen Standpunkte unsere Billigung nicht minder als vom rein künstlerischen; denn sie gab dem Künstler einerseits die Möglichkeit, mit Zuhilfenahme eingehendster Studien, ein Bild des Lebens jener Zeit aufzurollen, das kaum überzeugender gedacht werden könnte; andererseits erschienen die in dieser Episode auftretenden Personen ganz dazu geeignet, die Aufmerksamkeit des Beschauers in erhöhtem Grade auf sich zu lenken und so, unbeschadet der Einheit des Gedankens, zum künstlerischen Mittelpunkte der Komposition zu werden. Daß ich für meine Person dem von Dr. Bruno Meyer dem Künstler gemachten Vorwurfe des Mangels „an der rücksichtslosen Energie der wirklich thatkräftigen Bewegung" vollkommen beistimme, brauche ich kaum zu sagen. — Man will dabier wissen, das Bild sei für die Nische, in welcher es im Maximilianeum aufgestellt wird, zu groß und man beabsichtige deshalb die Seiten des Bildes etwas zu stutzen. Ich weiß nun allerdings zur Stunde nicht, ob etwas Wahres an diesem ungeheuerlichen Gerüchte ist. Für unmöglich halte ich indeß eine derartige Absicht keineswegs, insofern damit die Kosten für Erweiterung fraglicher Nische vermieden werden können. Immerhin aber muß alles auf das Maximilianeum Bezügliche mit einiger Vorsicht aufgenommen werden, denn man liebt es in den maßgebenden Kreisen, diesen Bau und alles, was dazu gehört, mit einem gewissen geheimnißvollen Dunkel zu umgeben, und in Folge dessen erfährt man nur, daß die Zahl der in demselben wohnenden Studirenden eine den Räumlichkeiten gegenüber verschwindend kleine ist und daß dieselben Bilder, welche nach den Intentionen des verstorbenen Königs Maximilian bestimmt sind, erbebend auf ihren Geist zu wirken, hinter Schloß und Riegel liegen und für sie ebenso unzugänglich sind wie für das Publikum. — Im kleinen Rathhaussaale war kürzlich das Gypsmodell des Denkmals ausgestellt, das die Stadtgemeinde München den im nördlichen Friedhofe beerdigten Söhnen des deutschen Heeres aus dem Kriege von 1870 und 71 dortselbst errichten wird. Der massive Sockel ruht auf einem zweistufigen Unterbau und ist mit Lorbeer- und Eichenkränzen und den Denkzeichen ritterlicher Tapferkeit geschmückt. Auf dem Sockel tragen vier kräftige Löwen den schön geformten Sarkophag, an dessen vier Ecken zum Flug sich anschickende Adler sitzen, während an den beiden Langseiten Waffentrophäen sich aufbauen. Aus der Mitte derselben strebt die eigentliche Ehren-Säule empor, vom Engel des Sieges und Friedens überragt, der mit der Palme in der Linken nach oben deutet, während seine Rechte den Siegeskranz zur Erde senkt, in der die theueren Gefallenen ihre letzte Ruhestätte gefunden. — Aus dem Kunstverein giebt es wenig von Belang zu berichten. Böcklin's Streben nach dem Absonderlichen, was ihm nachgerade mit dem Schönen identisch geworden zu sein scheint, führte ihn zu einem „Altrömischen Maifest", an dem ich nichts Lobenswerthes finden kann als die Luft. Die Baumpartien sind schwer und plump, die um das Götterbild tanzenden Figuren lauter Karikaturen und jene, welche oben auf der Höhe wandeln, erinnern in der ergötzlichsten Weise an die Individuen, welche neben Bären, Tigern, Kühen, Schafen und anderem Getier in den bekannten Archen Noah's verpackt sind, mit denen unsere Kinder sich amüsiren. Jos. Graf's „Loreley" würde den Schiffern

kaum gefährlich werden. Die langbeinige Person mit den schmächtigen Gliedern und dem von Blutleere zeugenden Teint verdreht ganz unnöthiger Weise die Augen so gräulich, daß jeder sich gewiß so rasch wie möglich aus dem Staube macht. Mit dem winzigen Staubkamm, den sie in der Rechten hält, das reiche „goldene Haar" zu kämmen, mag ihr schwer genug werden. Eine sehr verdienstliche Leistung ist, wenigstens was die Charakteristik betrifft, Fröschl's „Häuslicher Zwist"; schwächer ist die Farbe, der etwas mehr Feinheit zu wünschen wäre. Bei Herterich's „Clavierlection", deren Stoff anmuthig genug ist, fragt sich der Beschauer nothwendig, wie die junge Dame neben dem Liebespaar, welche doch, wie die Musiknoten in ihrer Hand zeigen, so eben noch beim Musiciren mitwirkte, urplötzlich in so tiefen Schlaf fallen konnte. v. Hagn erfreute uns nach längerer Zeit wieder mit einem trefflichen Bilde: „Ein Duell im 17. Jahrhunderte." Feinste Farbenwirkung, verbunden mit künstlerisch vollendetster Darstellungsgabe und energischer Durchführung verleihen dem Bilde eine Bedeutung, die von nur wenigen Kunstwerken überstiegen werden dürfte. Die Behandlung des reichen landschaftlichen Theiles zeugt von nicht geringerem Verständniß der Natur als die des höchst charakteristischen figürlichen Theils. Füßli brachte fünf prächtige Porträts von energischer breiter Pinselführung und durchweg harmonischer Färbung. Ein Genrebild von A. Seitz zeigt alle Vorzüge der Werke dieses trefflichen Künstlers; nur möchte man eine größere Abwechselung in den Personen wünschen.

‡ **Oesterreichischer Kunstverein.** Auf dem Ehrenplatze der Januarausstellung finden wir Direktor Ed. Engerth's großes Gemälde: „Krönung Ihrer Majestäten des Kaisers Franz Joseph I. und der Kaiserin Elisabeth als König und Königin von Ungarn in der Pfarrkirche zu Ofen". (Inthronisation und Huldigung). Das Bild wurde vom Kaiser bestellt, und der Künstler war an die völlig getreue Wiedergabe des Moments gebunden. Das Malerische, das künstlerisch Schöne findet sich so selten in der Natur in vollendeter Harmonie vor, daß es oft nur Zufall ist, wenn dem beobachtenden Auge ein Bild begegnet, welches bis auf den letzten Zug pinselfertig dastebt; meist treten störende Momente entweder in der Form oder in Farbe und Licht zu Tage, welche vom Künstler unterdrückt oder maskirt werden müssen; es ist dies ja die eigentliche Wissenschaft der Kunst, das edle Geschäft ihres höheren Berufes. Repräsentationsbilder aus der Gegenwart, wie Engerth's Werk, gehören daher, da sich der Künstler in jeder Beziehung genau an die Natur halten muß, zu den gefährlichsten Aufgaben, welche überhaupt an die Kunst gestellt werden können. Abgesehen davon, daß die Oertlichkeit gegeben ist, durch welche die Beleuchtung bedingt wird, muß das ganze Arrangement genau eingehalten werden, wenn das Bild wahr bleiben soll; in den Porträts muß jeder Affekt zu Gunsten eines Effektes vermieden werden; Niemand darf durch einen künstlerischen, aber etwa der Sitte widersprechenden Zug beleidigt werden, denn Alles leibt und lebt ja noch und kritisirt sich selbst auf dem Bilde. Die meisten Bilder Mateiko's sind am Ende auch nicht viel mehr als Repräsentationsbilder, nur sind die Vorwürfe der Vergangenheit entlehnt und niemand wird Anstoß nehmen an den Freiheiten, die sich der Künstler zu Gunsten seines Werkes erlaubt; man hat nur das Bild und nicht mehr die Wirklichkeit im Auge. Anders tritt aber das Publikum vor Engerth's Inthronisation. Hier wird ein künstlerisch abgeschlossenes Gemälde verlangt zugleich aber die getreue Wiedergabe der Scene, die Allen noch unverwischt im Gedächtniß ist. Der größte Mime wird mit gebundenen Händen nur kraglich seine Declamation zur Geltung bringen können; es bleibt ihm nur die Farbe und Modulation der Stimme: ähnlich ist es bei vorstehendem Bilde Engerth als Maler ergangen. Daß es ihm nicht in allen Theilen gelungen, sich der schwierigen Lage glücklich zu entwinden, kann der erwähnten Umstände halber entschuldigt werden. Nur ein wichtiges Moment, welches den Totaleindruck des Bildes arg schädigt, hätte im ersten Entwurfe schon berücksichtigt werden sollen. Um die ganze Scene möglichst übersichtlich zur Ansicht zu bringen, ist nämlich der Augenpunkt des Beschauers in bedeutende Höhe gelegt; dadurch erscheinen nun sämmtliche Personen des Vorder- und Mittelgrundes unter demselben, was für das Bild dadurch zum Fehler wird, daß die Figurengröße unter der natürlichen (männlich $^2/_3$) angenommen wurde. Die Gestalten erscheinen kleinlich, sie imponiren nicht; der Betrachtende denkt sich nicht auf einen erhöhten Punkt, sondern fühlt sich mitten unter den Gruppen auf derselben Fläche stehend, — nur um die Hälfte größer als seine Umgebung. Entweder das volle Naturmaß oder kleiner: so wäre der unvortheilhaften Täuschung aus dem Wege gegangen worden. Was die Durchführung der einzelnen Gruppen anbelangt, so sind die Gestalten, so weit es eben die Etiquette erlaubte, in glücklicher Abwechselung bewegt. Diese Abwechselung zu Gunsten des Malerischen schadet aber theilweise wieder dem Ganzen insofern, als es den dramatischen Grundzug des Momentes, das begeisterte Zuströmen zum Centrum (den Majestäten) zertheilt, und die Wirkung dadurch gelähmt erscheint. Mitursache an dem Verflachen des Gesammteindruckes ist die Gestalt der Grafen Andrassy, welche ganz isolirt dastebt und auf den ersten Blick in die Augen fällt. Er ruft ein begeistertes „Eljen" und blickt nach dem leeren Plafond der Kirche, anstatt auf die Majestäten! Glücklicher ist die linke Hälfte des Bildes; rechts kämpft die Aesthetik vergebens mit den ungarischen Kostümen. So malerisch das Gewand des Magyaren auf der Puszta ist, so unerquicklich ist sein Gallaanzug für das Künstlerauge; Engerth hat zum größten Theile in seinem Bilde diese Klippen mit großer Virtuosität umgangen und trotz der bunten Röcke, des flunkernden Geldes ꝛc. den Gesammtton in reizvoller Stimmung gehalten: desgleichen muß auch die Ausführung im Allgemeinen vorzüglich genannt werden. Eine wahre Geduldprobe ist ja schon der Fußteppich mit seinen komplicirten Deisins. Haften auch etwas schwer zu verwindende Mängel an diesem neuesten Werke des Künstlers, so ist damit — und dies war ja der Hauptzweck — doch der Nachwelt ein getreues Bild jenes wichtigen historischen Momentes gegeben; als Kunstwerk muß das Bild immerhin als achtungswerthe Erscheinung verzeichnet werden. — Von der „Verbindung für historische Kunst" sind zwei schon von anderen Ausstellungen her bekannte Bilder ausgestellt: K. Piloty's „Tod Cäsar's" und L. Bode's mit echt reisiöser Bescheidenheit gemalter „Graf von Habsburg." Frisch aus der Natur gegriffen hat G. Bastag eine „Zigeunerrast in einer Kirchenruine"; da sind einmal seine bekannten Kerntypen wieder alle versammelt; sein breiter saftiger Pinsel ist ganz am Platz in diesem Genre. Gleich vollendet ist sein kleineres Bildchen: „Eine rumänische Zigeunerin". Ebenso keck erfunden wie virtuos hingemalt ist J. de Ryl's „Scheugewordene Viehheerde", zu welcher R. van Haanen stimmungsvoll die Landschaft gemalt hat. Ein fleißig durchstudirtes Genrebildchen „Das Geständniß" hat A. Ebert ausgestellt; der reizvollen gesunden Farbe ist neben der plastischen Modellirung in vollem Maße Lob zu spenden. Fr. Adam ist mit einer Scene aus dem italienischen Kriege vertreten, in welcher der Künstler in seiner bekannten feinen Charakterzeichnung der Episodenfiguren brillirt. H. Lipinski aus Krakau bringt neben Anderem zwei hübsche Bildchen „Badende Kinder" und „Im Garten", welche mit zartem Blick der Natur abgelauscht sind. Es sind dies reizende Kinder Idyllen, mit den einfachsten Mitteln so schlicht wie unbefangen wiedergegeben. L. Minnigerode offenbart in seinem „tête à tête" innige Auffassung, die bei der fleißigen Zeichnung zu feiner Wirkung gelangt. Mit eben so feinem Pinsel, doch nicht so glücklich in der Konception sind die Arbeiten von L. Schuster und Bärenrode. Ein schön gemalter Studienkopf von Fr. Carlini bleibe nicht unerwähnt. Die ausgestellten Landschaften werden durch O. Achenbach's „Park der Villa Torlonia bei Rom" weit in den Hintergrund gedrängt. Der ganze Zauber des Südens weht aus dieser Farbengluth, welche die Abendsonne in den malerischen Baumgruppen hervorruft. Dabei sind Staffage und Landschaft mit unübertrefflicher Meisterschaft verwoben: das Ganze ist ein Gedanke, ein Farbenaccord, der vom grellsten Forte des Lichtes allmählich in das Echo des Dunkels im angenehmen Wohllaut dahinschwindet. Wie grau erscheint daneben R. Fischer's ganz hübsch gezeichneter Steineichenwald! Erwähnenswerth sind noch Bilder von L. Munsch und H. Deuchert; endlich die Aquarelle von H. Romolo, Jul. Carlini und G. Induno.

Vermischte Nachrichten.

* **Der Bildhauer J. Benk** in Wien, ein Schüler Bauer's und Häbnel's, hat für die Stiegenhalle des Wiener Waffenmuseums das Modell einer kolossalen Gruppe vollendet, welche die Austria zwischen den Genien der geistigen und

Digitized by Google

materiellen Cultur darstellt, und in carrarischem Marmor ausgeführt werden wird. Die Gruppe wird die Mitte der Brüstung des oberen Treppenabsatzes zieren. Der allgemeine Beifall, dessen sich die treffliche Leistung des begabten jungen Künstlers zu erfreuen hat, läßt uns hoffen, daß demselben auch die Ausführung zweier höchst lebensvoller Skizzen (Reitergruppen, Krieg und Frieden darstellend) übertragen werden wird, welche er für die beiden Treppenwangen entworfen hat. Erst damit würde die plastische Ausstattung der glänzenden Räumlichkeit ihren entsprechenden Abschluß finden.

B. **Professor Andreas Müller** in Düsseldorf hat das im Besitz der dortigen Akademie befindliche große Gemälde von Rubens die Himmelfahrt Mariä in so vortrefflicher Weise gereinigt und restaurirt, daß erst jetzt die hohen Vorzüge desselben zur vollen Geltung gelangen. Durch frühere Uebermalungen von minder tüchtigen Künstlern hatte das Kolorit ganz den wunderbaren Glanz eingebüßt, der nun durch Abnahme des Firnisses und verständnißvolle Erneuerungen wieder zu Tage getreten ist. Es erscheint wahrhaft erstaunlich, mit welch überraschendem Erfolge die Umsicht, Sorgfalt und Ausdauer gekrönt worden ist, die Professor Müller auf diese mühevolle Arbeit verwandt hat, durch deren glückliches Gelingen er sich den Dank aller Kunstfreunde und ein bleibendes Verdienst um die Kunst erworben. Auch der schöne alte Rahmen ist unter seiner Anleitung auf's Sorgfältigste erneuert worden.

Berichte vom Kunstmarkt.

Gemälde-Auktion in Amsterdam.

* Am 3. December 1872 kam in Amsterdam eine Sammlung von Porträts alter Meister und von Antiquitäten unter den Hammer, welche seit mehr als dreihundert Jahren die Säle des Schlosses Ilpenstein in Nord-Holland schmückten. Die große Mehrzahl der Porträts (zu denen auch einige wenige holländische Ansichten, z. B. von Amsterdam und Schloß Ilpenstein kamen) boten ein vorwiegend historisches oder Familieninteresse dar und gingen daher auch zu sehr mäßigen Preisen weg. Um so wichtiger sind einige Werke von Thomas de Keyser und Franz Hals, welche Hr. Suermondt für seine berühmte Sammlung erwarb und von denen besonders die ersteren, die Bildnisse des Amsterdamer Bürgermeisters Cornelis de Graeff und seiner jungen Gemahlin, geb. Hooft, lebensgroße ganze Figuren in reicher Tracht, vom Jahre 1643, als zu den Hauptbildern de Keyser's gehörig, das höchste Interesse beanspruchen dürfen. Wie die beiden kleinen Donatorenporträts, welche Hr. Suermondt 1869 in München ausgestellt hatte, wohl das Reizendste sind, was dieser Meister in seiner früheren Zeit (1628) und im Kleinen gemacht hat, so gehören die beiden genannten Bildnisse zu den vollkommensten Werken seines reiferen Alters und in lebensgroßen Figuren. Die Bilder waren bis unmittelbar vor ihrer Versteigerung in die getäfelte Wand des Rittersaales von Schloß Ilpenstein eingelassen; sie befinden sich noch auf ihrer ursprünglichen Leinwand und sind vollkommen unberührt. Der Bürgermeister ist im Vestibül des alten Rathhauses von Amsterdam stehend dargestellt. Er trägt den breitkrämpigen Hut der damaligen Zeit, Spitzenkragen und Manschetten; auch die Stulpenstiefel sind mit schwarzen Spitzen besetzt. Die linke Hand ruht in den Falten des mit Atlas gefütterten Mäntelchens aus broschirtem schwarzem Seidenstoff; die Rechte hebt einen Zipfel des Mantels empor. Noch reicher ist das Kostüm von Graeff's jugendlicher Gattin. Dasselbe besteht aus einem weißen, silbergestickten Untergewand und einem schwarzseidenen Oberkleide, von dem sich der breite Brüsseler Spitzenkragen und eine goldene, emaillirte Halskette leuchtend abheben. Die rechte Hand hält einen Fächer mit Pfauenfedern, welcher das Wappen der Familie Hooft zeigt. Auf den Rückseiten der Bilder finden sich Namen, Stand und Lebensalter der Dargestellten genau verzeichnet. Die Porträts erinnern in der ganzen Erscheinung und in der Meisterschaft der Malerei an Rembrandt's berühmte lebensgroße Bildnisse des Herrn Day und seiner Gemahlin in der Sammlung von Loon zu Amsterdam. Namentlich die Frau ist von einer Pracht und von einem Fleiße der Ausführung, wie wir sie sonst nur bei einem Holbein gewohnt sind.

Es dürfte nicht überflüssig sein, bei dieser Gelegenheit wiederholt zu bemerken, daß der Vorname de Keyser's richtig Thomas geschrieben werden muß (nicht Theodor, wie er auch noch in dem uns vorliegenden Amsterdamer Auktionskataloge fälschlich lautet). Das Wichtigste, was über den Meister zu sagen ist, hat unser verstorbener Freund W. Bürger im Februarheft der Pariser „Gazette des Beaux-Arts" v. J. 1869 zusammengestellt. Doch wagte er damals noch nicht, die Substituirung des richtigen Namens Thomas statt Theodor vorzunehmen, obwohl diese sich nach den von ihm angeführten Schriftstücken und Notizen als nothwendig herausstellt. Inzwischen sind alle kompetenten Stimmen dahin übereingekommen, daß es nur einen Thomas de Keyser gegeben hat, und zwar ist dies der Meister des kürzlich von Vosmaer in der Zeitschrift, S. 14 d. J., aufgeführten Anatomie-Bildes vom Jahre 1619, dessen Autor urkundlich Thomas genannt wird. Die Malweise dieses Bildes stimmt denn auch mit allen uns bekannten dem de Keyser zugeschriebenen Bildern überein. Von einem Theodor de Keyser findet sich nirgends eine urkundliche Spur. Er kommt erst in Büchern und Katalogen unseres Jahrhunderts vor, und der Name ist einfach daraus entstanden, daß man Th. für die Abkürzung von Theodor nahm. In den alten Katalogen findet sich de Keyser (oder auch blos: Keyser) gewöhnlich ohne Vornamen. Zuweilen heißt der Maler H. de Keyser, offenbar in Folge einer Ver-

Digitized by Google

wechselung des Sohnes mit seinem Vater, dem Architekten Hendrik de Keyser, oder auch wohl: „(N. N.) de Keyser", was so viel sagen will, als daß dem Schreiber der Vorname des Meisters unbekannt war; endlich aber findet sich auch in Katalogen der richtige Vorname Thomas ganz ausgeschrieben vor. Zu allem Ueberfluß mag noch hinzugefügt werden, daß alle uns bekannten alt-niederländischen Maler, welche den Vornamen Theodorus hatten, diesen in Dirk umgewandelt führen, z. B. Dirk Hals, Dirk Maas, Dirk Stuerbout, Dirk Stoop, welcher Letztere auch D. Stoop zeichnet. Hätte de Keyser den Vornamen Theodor gehabt, dann wäre sein Monogramm D. D. K. und nicht T. D. K., wie wir es kennen.

Doch wir kehren zu der Auktion zurück. Die beiden Porträts von Thomas de Keyser wurden zusammen mit 6300 Fl. Holl. bezahlt. Einen dem entsprechenden, wenn auch keineswegs zu hohen Preis (4500 Fl. Holl.) erzielte ferner das ebenfalls von Herrn Suermondt gekaufte Doppelbildniß eines von der Amme getragenen lebensgroßen Kindchens von der Hand des Franz Hals. Ein, freilich wenig gelungener, Holzschnitt dieses Bildnisses ist dem Kataloge vorgedruckt. Die in Schwarz gekleidete Magd mit weißem Häubchen und Halskrause trägt auf dem linken Arm das etwa einjährige Kind, während sie ihm mit der Rechten eine Pflaume hinhält. Das Kind ist auf's kostbarste bekleidet mit Kleidchen und Häubchen aus reichstem Goldbrokat mit Spitzenbesatz, Spitzenkragen und Manschetten. Auf der Brust hängt ein Rubinmedaillon an goldener Kette; das linke Händchen, das ein goldenes Armband schmückt, hält eine goldene Rassel. Das Kindergesicht lächelt freundlich und höchst lebendig den Beschauer an; überhaupt gehört das Bild zu dem Sprechendsten, was man von dem Meister sehen kann. Nach der hellen, silbertönigen Harmonie des Fleisches, welches zu dem Goldbrokat des Kostümes den ansprechendsten Gegensatz bildet, und auch nach dem Kostüm zu schließen ist das Bild in die Jahre 1630—35 zu setzen. Es erinnert am meisten an das große Familienporträt (Vater, Mutter, Kinder und Magd, unter einem Kirschenbaum sitzend) im Hoofje van Beresteyn zu Haarlem. Es ist von sorgfältigster Ausführung und mit seinem Originalrahmen aus Ebenholz von tadelloser Erhaltung.

Die übrigen Bilder überstiegen nicht wesentlich das in Auktionen gewöhnliche Niveau. Wir nennen noch: F. Bol (Holländische Familie in orientalischer Tracht; 390 Fl. Holl.), G. Flinck (ebenfalls Bildnisse des Bürgermeisters C. de Graeff und seiner Gemahlin, um 1648 entstanden, die Frau gut, der Mann schwächer und verdorben; 640 Fl. Holl.) und P. Moreelse (Bildnisse von Mann und Frau; 560 Fl. Holl.). Der Gesammterlös der Bilder und Antiquitäten belief sich auf 16,000 Fl. Holl.

Auktion Durazzo.

Auszug aus der Preisliste.
(Fortsetzung.)

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. d. W.
695	Hans Seb. Behaim, Adam u. Eva (B. 3. 4)	188
712	— Der heil. Joachim u. d. heil. Anna (B. 21)	310
727	— Der heil. Sebaldus (B. 65)	130
765	— Folge der Hochzeittänzer (B. 154—163) 10 Bl.	175
782	— Die beiden Schalksnarren	112
839	N. Berghem, Diamant (B. 4)	300
882	F. v. Bocholt, Urtheil d. Salomo (B. 2)	1605
883	— Der heil. Michael (B. 30)	2320
884	— Der heil. Antonius (B. 32)	2030
885	— Die heil. Jungfrau m. d. Kinde (P. 41)	102
937	Cornel. Bos, Sitzende Alte	101
940	Hieronymus Bosche, Jüngstes Gericht (B. 2)	1200
954	Sandro Botticelli, Judith (B. XIII. 147. 13)	1215
955	— Engel der Verkündigung	210
956	— Himmelfahrt, (Pass. 100. B. XIII. 86. 4)	5001
957	— Zwei Medaillons (B. XIII. 146. P. 78)	1901
978	G. A. da Brescia, Heiland (B. 3)	255
979	— Heil. Jungfrau mit Kind (B. 5)	1205
984	— Nackte Frau (B. 21)	160
985	— Ornament (B. 23)	290
986	— — (P. 56)	200
989	— Venus (P. 42)	660
990	— Siegesgöttin (P. 49)	1355
992	— Pferd	775
1163	D. Campagnola, Christus (B. 1)	131
1166	— Himmelfahrt d. Maria (B. 4)	601
1167	— Die heil. Jungfrau m. d. Kind	161
1169	— Der Schäfer u. d. alte Krieger (B. 8)	141
1170	— Musicirende Hirten (B. 9)	695
1172	— Schlacht im Walde (B. 10)	200
1173	— Der heil. Petrus (P. 12)	169
1178	G. Campagnola, Christus u. d. Samaritanerin (B. 2)	750
1179	— Entführung d. Ganymed (B. 5)	335
1180	— Astrolog (B. 8)	301
1184	J. J. Campagnola, Geburt Christi (P. 1)	151
1235	A. Carracci, Gregor XIII. (B. 14. 8)	475
1241	— Tizian's Porträt (B. 154)	850
1459	Ital. Clair-Obscur, König Heinrich III.	100
1508	Lorenzo Costa, Darstellung im Tempel (P. vol. V. 203. 1)	110
1549	C. v. Dalen, Aretino, Boccaccio, Giorgione, Sebast. d. Piombo 4 Bl.	161
1761	Albr. Dürer, Christus am Kreuz (B. 23)	585
1765	— Der verlorene Sohn (B. 28)	330
1768	— Die heil. Jungfrau (B. 32)	112
1772	— Madonna (B. 35)	266
1776	— Madonna mit Wickelkind (B. 38)	119
1777	— Madonna gekrönt (B. 39)	191
1778	— — an der Mauer (B. 40)	150
1779	— — mit der Birne (B. 41)	220
1781	— — mit dem Affen (B. 42)	310
1798	— Der heil. Hubertus (B. 57)	631
1799	— Der heil. Antonius (B. 58)	101
1801	— Der Heilige in der Wüste (B. 59)	2813
1802	— Der heilige Hieronymus (B. 60)	712
1803	— Der Heilige in der Wüste (B. 61)	200
1806	— Die heil. Genoveva (B. 63)	165
1810	— Satyrfamilie (B. 69)	241
1814	— Wirkung der Eifersucht (B. 73)	120
1815	— Melancholie (B. 74)	725
1828	— Versammlung der Kriegsleute (B. 88)	151
1839	— Ritter, Tod und Teufel (B. 98)	621
1842	— Wappen mit dem Hahn (B. 100)	200
1843	— Wappen mit Todtenkopf (B. 101)	780
1846	— Friedrich von Sachsen (B. 104)	100
1847	— Melanchthon (B. 105)	181
1849	— Erasmus (B. 107)	475
1856	— Die gr. Passion (B. 4—15)	131
1858	— Die kl. Passion (B. 16—52)	400
1867	— Apocalypse (B. 60—75)	171

Digitized by Google

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
1868	Albr. Dürer, Leben der heil. Jungfrau (B. 76—95) 20 Bl.	296
1869	— Titelblatt zu dieser Folge und zur gr. Passion	301
1904	— Tod und Soldat (B. 132)	175,30
1909	— Triumphbogen d. Kais. Maximilian (B. 138)	730
1919	— Kaiser Max nebst Genius	395
1929	— Ulrich Varnbühler (B. 155)	150
1930	— Dasselbe Bl. i. clair-obscur	221
1947	— Die heil. Jungfrau m. Kind (B. app. 18)	119
1956	— Marter d. heil. Sebastian (B. 182)	175
2167	P. Flindt, Große Vase	100
2175	— Reich verz. Krug	108
2176	M. Fogolino, Nackte Frau	670
2177	— Enthauptung Johannis	1456
2178	— Knabe mit einer Ziege	400
2236	J. Francia, Cleopatra (B. 5)	171
2566	Ludwig Krug, Die heil. Jungfrau m. Kind (B. 13)	132
2686	L. v. Leyden, David im Gebet (B. 28)	225
2696	— Die Ruhe der heil. Familie (B. 38)	453
2701	— Gefangennehmung Christi (B. 58)	129
2702	— Dasselbe Bl.	100
2704	— Die Geißelung Christi (B. 61)	118
2705	— Christus dem Volke vorgestellt (B. 63)	130
2706	— Kreuztragung (B. 64)	165
2707	— Christus am Oelberg (B. 66)	190
2715	— Christus am Kreuz (B. 75)	101
2740	— Der heil. Georg und die Prinzessin (B. 121)	150
2756	— Der Mann mit der Fackel (B. 147)	391
2766	— Milchfrau mit 3 Kühen (B. 158)	140
2786	Fra Filippo Lippi, Heil. Jungfrau und heil. Elisabeth (B. 2)	150
2787	— Christus gegeißelt (B. 8)	331
2788	— Christus am Kreuz (B. 10)	281
	2. Niellen.	
2817	Krönung d. h. Jungfr. Pace v. Majo Finiguerra Duch. 129. Schwefelabguß	401
	Original-Silberplatten.	
2819	Kreuztragung	261
2820	Schmerzensmensch	251
2822	Der heil. Georg	101
2824	Sitzender Kaiser	252
2826	Christi Taufe	1701
2827	Die heil. Jungfrau	361

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. ö. W.
	Papier-Abdrücke.	
2829	Die heil. Jungfrau	151
2830	Geburt Christi. Duch. 26	301
2831	Junge Dame. Duch. 313	293
2832	Amor. Duch. 224	280
2833	Kopf eines jungen Mannes. Duch. 349	241
2834	Frau m. verbundenen Augen. Duch. 326	251
2835	Junger Mann. Duch. 318	151
2836	Wappen m. Leoparden. Duch. 390	581
2837	Amor	201
2838	Büste eines jungen Mannes und einer Jungfrau. Duch. 341	200
2839	Junger Mann	451
2840	Stehender junger Mann	800
2841	Junge Frau	210
2842	Johannes d. Täufer. Duch. 170	751
2843	Junger Mann an einen Baum gebunden	241
2844	Stehender Krieger	421
2845	Kopf eines Mädchens	181
2846	Wappen m. Helm	419
2847	Nackte Frau	100
2848	Anbetender Engel	320
2849	Stehende junge Frau m. aufgelöstem Haar	528
2850	Ein Wiesel in einer Landschaft	176
2851	Stehende junge Frau m. einer Schriftrolle	410
2852	Weibliche Büste	100
2853	Allegorie über die Liebe	351
2855	Junge Frau	201
2857	Kopf eines jungen Mannes	521
2858	Kopf einer Dame	360
2859	Büste eines jungen Mannes	2401
2860	Brustb. einer Dame mit Zöpfen	1001
2861	Dame mit Haarnetz	890
2862	Kopf eines jungen Mädchens	890
2863	Brustb. eines jung. Mannes	600
2864	Dasselbe Bl.	1005
2865	Kopf einer Dame mit Netztuch	805
2866	Büste eines Mädchens mit Haarnetz	400
2867	Büste eines jungen Mannes	1005
2868	Büste eines jungen Mannes m. Federbut	350
2869	Büste eines Mädchens und jungen Mannes	2670
2870	Mann von einem Löwen erwürgt. Duch. 283	505
2871	Göttin Ceres	590

(Schluß folgt.)

Inserate.

Die westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine

veranstalten auch im Jahre 1873 regelmäßig auf einander folgende Kunstausstellungen, die für die Herren Künstler außerordentlich günstige Resultate in Aussicht stellen.

Die erste Ausstellung findet in **Hannover** statt; wir bitten daher die Herren Künstler, die dafür bestimmten Kunstwerke zeitig einsenden zu wollen und bemerken dabei, daß wir alle Einsendungen, welche aus Deutschland und mit gewöhnlicher Eisenbahnfuhre bei uns eintreffen, unfrankirt annehmen.

Die betreffenden Anmeldungen, **mit genauer Angabe des Gegenstandes, des äußersten Verkaufspreises, wie des Besitzers**, erbitten wir **spätestens bis zum 12. Februar 1873.**

Hannover, den 16. Januar 1873.

[73] **Das Comité des Kunstvereins.**
Rümpler, Secretair.

Emil Geller, Kunsthandlung in Dresden,

[74] Waisenhausstrasse 32b.

bittet um Offerte der nachverzeichneten **A. Dürer**'schen Holzschnitte:

B. 13. der „**Grossen Passion**" im 1. Druck vor dem Text.
B. 61. der Apocalypse: **Marter des Johannes.**
B. 68. „ „ **Die sieben Engel erhalten Posaunen.**
B. 69. „ „ **Die vier Engel, welche Menschen tödten.**
B. 75. „ „ **Der Engel bindet den Drachen.**

} mit deutschem Text.

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,
unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von
Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¹/₄ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 16.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

31. Januar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Brandmarken der alten Pinakothek zu München. — Aus Straßburg. — Der Salon von 1872 (Fortsetzung). — Marggraff's Katalog der alten Pinakothek. — Das Berliner Goethe-Denkmal. — Briefkasten. — Inserate.

Die Brandmarken der alten Pinakothek zu München.

Ich weiß es nicht, ob dem einen oder andern Leser, der dann und wann die Räume der genannten Kunsthalle besucht, aufgefallen ist, daß sich seit geraumer Zeit an den Täfelchen einzelner Gemälde derselben dunkelrothe Punkte, etwa in Gestalt und Größe gewöhnlicher Oblaten, vorfinden. Die Meisten mögen sich den Kopf über die wenig augenfällige Erscheinung nicht weiter zerbrochen haben, Manche hielten sie vielleicht für ein Galeriezeichen, einige Wenige aber wird wohl die Neugier, oder ein regeres Interesse für die Sammlung bis zu einer Frage an sich selbst oder einen der Galeriediener verlockt haben. Zu diesen letzteren gehörte ich und erhielt vor wenigen Tagen von einem derselben die unumwundene Bestätigung einer längst gehegten Vermuthung. Er ließ sich nämlich, freilich wie von einer unbestimmten unheimlichen Ahnung erfüllt, mit einer gewissen verschämten Zurückhaltung dahin vernehmen, daß dadurch diejenigen Gemälde bezeichnet seien, die für den Fall einer Feuersgefahr als die werthvollsten zuerst gerettet werden sollen. Mit erneutem Interesse betrachtete ich mir nun die betreffenden Werthstücke der Sammlung, die in so bedeutungsvollem Sinne ausgezeichnet worden, und konnte meines Erstaunens kaum Herr werden ob der Ueberraschungen, welche da dem also Eingeweihten bereitet waren. Denn neben vielem Trefflichen, dessen Wertherkenntniß auch für das blödeste Auge nicht zu verfehlen war, findet sich beregter Weise hervorgehoben eine nicht unbeträchtliche Zahl von Mittelgut, dagegen übersehen, oder gar prinzipiell verachtet eine mindestens ebenso große Zahl der allerwerthvollsten, in einem solchen Falle ganz unersetzlichen Nummern, was ich sofort jedem Urtheilsfähigen und Vorurtheilslosen erweisen werde. Aber schon jetzt kann ich ein Wort tiefster Indignation darüber nicht unterdrücken, daß in dem Getriebe einer als Vorsehung sich gebahrenden Verwaltungsmaschine ein solch' unerhörtes Vorkommniß möglich ist. Es mag dahingestellt bleiben, wer den ersten Anstoß dazu gegeben, oder vielmehr, was weit wichtiger, wer die letzte entscheidende Hand zu dieser Brandmarkung der alten Pinakothek angelegt, nur so viel steht für mich unerschütterlich fest, der diese Auswahl getroffen hat, das ist — ein Maler gewesen! Ebensowenig ist es von Belang, zu wissen, ob man an maßgebender Stelle von derartiger Fürsorge für die Güter des Staates unterrichtet war, oder nicht; denn gleichviel, diese maßgebende Stelle trifft dabei ein ebenso schwerer Vorwurf und eine ebenso große Verantwortung, wie den Galeriedirektor selbst, und zwar, wenn sie darum gewußt, daß sie dem Modus eines solchen Vorgehens zugestimmt, und wenn sie nicht darum gewußt, eben daß sie nicht darum gewußt.

Jetzt ad producendum, profitendum et liquidandum muß ich den Leser bitten, sich mir auf einer kurzen Wanderung durch die Säle und Cabinete der Pinakothek anzuschließen.

I. Saal. Nr. 51, obschon ein ächter Dürer, wahrscheinlich das Porträt Fugger's, ist keiner Marke gewürdigt worden, dagegen Nr. 56, die Ehebrecherin vor Christus, ein wenig ansprechendes Produkt des Cranach'schen Ateliers trägt eine solche. Man wird es bestreiten, daß das in seinem Grunde mit dicker grüner Farbe überstrichene und auch sonst nicht unberührte Bildniß Nr. 51 von Dürer's Hand selber sei, allein, die Berechtigung eines Zweifels daran eingeräumt, so viel sollte doch einem Malerauge einleuchtend sein, daß es auch als Schulbild

Digitized by Google

oder Kopie mehr künſtleriſchen Werth in ſich trägt, als dieſe nüchterne Ehebrecherin. Aber hat man ihr auch dieſen Dürer nicht vorzuziehen verſtanden, ſo wäre doch immer noch der neue, ſo ſchöne Wohlgemuth, die Kreuzigung Nr. 1423, oder Nr. 69 der heil. Mauritius im Geſpräche mit dem Biſchof Erasmus v. M. Grünewald, oder die Nr. 62 und 67, zwar nicht von Holbein d. J., aber doch von einem ſehr tüchtigen Künſtler, dem Meiſter der Sammlung Hirſcher ſehr nahe ſtehend, wenn nicht von ihm ſelbſt, oder endlich Nr. 66, die edle Pietà aus der Nachfolge des Quentin Maſſys hoch über das Cranach'ſche Dutzendbild zu ſtellen.

II. Saal. Nr. 77, männliches Bildniß von Neuchatel (Herr Direktor Foltz freilich ſcheint es auch heute noch für einen Holbein zu nehmen, oder wenn nicht, weßhalb ändert er den Namen auf dem Täfelchen nicht?) Nr. 77 prangt mit einer rothen Marke, Nr. 93 dagegen, die Lucretia, eine wenn auch wenig anziehende Aktfigur, doch ein unbeſtrittener Dürer, bleibt im Falle einer Feuersbrunſt ihrem Schickſale überlaſſen. Neuchatel, bei aller Tüchtigkeit ein Maler zweiten Ranges, hat in dieſer Nr. 77 ſelbſt von ſeinem künſtleriſchen Vermögen nur einen Bruchtheil niedergelegt, dagegen auf der vollen Höhe ſeiner Kunſt ſteht er in Nr. 1424 (Nachtrag des neueſten Kataloges vom Jahre 1872), Bildniß einer Frau, das ſich keiner Brandmarke erfreut. Ebenſowenig 161, das edle ſpaniſche Porträt der Donna Maria Anna de Auſtria, iſt es ja doch als „Unbekannt" bezeichnet und früher von Prof. Marggraff für einen Sandrart erklärt worden! Desgleichen ohne Auszeichnung ſehen ſich die ſeltnen, zwar ſchlichten, aber lebensvollen Werke eines Ravenſteyn Nr. 182 und 184, Bildniſſe von Mann und Frau, nicht minder Nr. 311 die höchſt lebendige und bequem angeordnete Familiengruppe, Frans Hals genannt, und die beiden ſchönen Hondekoeter dieſes Saales, wogegen Nr. 701, das ziemlich unintereſſante Bruſtbild eines Mannes, dem A. Moro zugeſchrieben, Nr. 97, Porträt eines Mannes, Holbein d. J. getauft, doch ein Produkt der Niederlande und überdieß geputzt und zum Theil wieder vertupft, und Nr. 800, eine Rachel Ruyſch, die, wenn auch von erſtaunlichem und für moderne Maler beneidenswerthem Fleiße, doch wahrlich nicht zu den Seltenheiten gehört, mit einer Marke begnadet ſind.

III. Saal. Neben Rubens, bildet die geſchloſſene Reihe der Werke v. Dyck's einen Hauptſtolz der Sammlung. Daß unter ihnen die Nummern 193, 207, 209, 716 (letztere aus dem Nachtrag des Kataloges) übergangen ſind, kann man ſich noch gefallen laſſen, daß aber auch Nr. 321 und 331 im V. Saal, die wunderbar anziehenden Bildniſſe des Bildhauers Collyns de Nole, ſeiner Frau und ſeines Kindes, namentlich die beiden letzten für v. Dyck von einer ſeltenen Unmittelbarkeit, einer Hervorhebung nicht für werth erachtet wurden, iſt wahrhaft gewiſſenlos. Man entgegne mir nicht, daß es andere Meiſter zurückſetzen hieße, wollte man alle Porträts von v. Dyck's Hand in die vorderſte Reihe rücken. Das bezweckte ich mit Obigem nicht, nur ſollte man eine beſſere Wahl unter ihnen zu treffen verſtehen, und nicht unter Verkennung von Meiſterwerken, wie die beiden Genannten, die Ehre eines Feuerzeichens Bildern widerfahren laſſen, wie Nr. 828 (des Nachtrags), Dame in weißem Atlaskleid mit einem Mohrenknaben und Hündchen, deren Abſtammung von v. Dyck mir und gewiß auch Andern manchmal recht verdächtig ſcheinen will.

Nr. 178, ein J. Both, iſt zur Rettung vorgeſehen, Nr. 243 aber, rauchende junge Leute von Terburg, dieſes Meiſterwerk, dem zu voller Wirkung nur ein beſſerer Platz mit dem nöthigen Licht fehlt, darf verbrennen. Nr. 181, ein ziemlich outrirter und koloriſtiſch nicht einmal ſehr bedeutender J. Jordaens ſieht ſich in der gleichen bevorzugten Lage gegenüber der inhalt- und umfangreichen Hirſchjagd von Wouverman, Nr. 208, oder den beiden nahe an Rembrandt ſtreifenden Bildniſſen eines Mannes und einer Frau von F. Bol Nr. 337 und 343, oder den trefflichen Stücken van der Helſt's, Nr. 695 und 705 (Nachtrag), oder endlich gegenüber Nr. 813 (Nachtrag), jenem fragwürdigen Porträt eines jungen Edelmannes, das, noch als Ruine ein Meiſterſtück, neuerdings wieder dem v. Dyck vindicirt wurde.

IV. Saal und XII. Cabinet. Dieſe beiden ineinander gehenden Räume ſind bekanntlich die alleinige Domäne des Rubens, die weltberühmte Rüſtkammer ſeines Ruhmes. Ohne demſelben nahe treten zu wollen, im Gegentheil, um ſeinen hohen Namen vor jedem Makel ſchützen zu helfen, ſei hier feierlich Verwahrung eingelegt gegen die offenbare Intention der Galerieverwaltung, Jegliches und Alles ſeiner Hand aufzubürden, was in dieſen Sälen leider Unterkommen gefunden hat. Ich glaube mich hierbei auf die Ausführungen des Kunſtforſchers, Hrn. Wilhelm Schmidt, der freilich kein Maler iſt, berufen zu dürfen, ſofern er im fünften Jahrgang der Jahrbücher für Kunſtwiſſenſchaft, Heft I, S. 49 dargelegt hat, in wie weit er hierüber gleicher Anſicht mit mir iſt. Auf beiden Seiten des Durchganges zwiſchen Saal und Cabinet befinden ſich drei Collectivtafeln, auf denen ſich der Name Rubens vorfindet, gegeben für alle hier befindlichen Bilder ohne Ausnahme. Zu dieſem Ausdruck dogmatiſcher Unanfechtbarkeit haben ſich auf jeder Tafel je zwei Brandmarken geſellt, die offenbar ebenſo kollektiv- und dogmatiſch genommen ſein wollen, wie die Benennung ſelbſt, mit andern Worten, im Falle eines Brandes die Galeriebedienſteten, überhaupt die Löſchmannſchaft zwingen ſollen, Alles was Rubens heißt, in voller Integrität wenn irgend möglich zu retten. Ja man darf wohl mit einem hohen Grade von Wahrſcheinlichkeit annehmen, daß gerade dieſe beiden Räume vor allen anderen für eine

ſolche Kataſtrophe in's Auge gefaßt ſind. Welch' eine Menge des koſtbarſten Gutes müßte darüber zu Grunde gehen, wenn man bei einer ernſtlichen Gefahr ſich zu allererſt damit abmühte, all dieſe Stücke, unter denen, wie geſagt, gar manches Unwürdige ſich breit macht, in Sicherheit zu bringen!

V. Saal. So hoch Rubens und, was entfernt an ihn erinnert, von dem leitenden Auge des Herrn Galerievorſtandes geſtellt zu werden ſcheint, ſo wegwerfend behandelt er den einen Rembrandt, und zwar nicht allein in Kopien und Nachahmungen nach ihm, ſondern in vollwichtigen Originalen von ſeiner Meiſterhand. Und ein ſolches iſt doch wohl — bin ich in meinem Erkennungsvermögen nicht gänzlich verblendet — Nr. 329, die Frau ſeines Schülers F. Bol. Welch' ein lebenswarmes Daſein und welch' eine ſichtliche Theilnahme des Künſtlers an dem Glück dieſer jungen ihrer ſelbſt frohen Frau! Und dann, welch' ein geiſtreiches Variiren im Vortrag zwiſchen Geſicht und Bekleidung, dort ein Zurückhalten in vertreibender, faſt weicher Führung des Pinſels, hier ein Sichgehenlaſſen in kühner Breite und Angabe nur des Nöthigſten. Doch dies Alles läßt Herrn Direktor F. unangefochten und vergebens ſucht unſer Blick auf der Tafel das rettende Zeichen. Dagegen dünkt ihm ſchätzbarer und werth ein ſolches zu tragen Nr. 290 im XI. Cabinet, den Knabe Chriſtus im Tempel lehrend, für Rembrandt ausgegeben, aber in Wirklichkeit nur ein Koning, ebenſo die gleichfalls dem Rembrandt aufgewürdigte kleine Landſchaft Nr. 268, dieſer von Mündler ſchon genugſam gebrandmarkte Prototyp aller Myſtifikationen.

VI. Saal. Hier iſt zuvörderſt markirt Nr. 375, Bruſtbild eines geharniſchten Kriegers, Spaniſche Schule genannt, doch offenbar nichts weiter als ein prononcirtes Werk des G. Honthorſt, das auf die Dauer nur einen banal-realiſtiſchen Sinn intereſſiren kann. Ein daneben hängendes Bildniß des Kardinals Roſpiglioſi, Velasquez genannt, aber nur eine verhältnißmäßig gute Leiſtung der italieniſchen Malerei des 17. Jahrhunderts iſt mit Recht übergangen worden. Was ſoll man aber dazu ſagen, daß daſſelbe der Fall mit dem nächſtfolgenden Bilde Nr. 349, einem der fünf allbekannten Gaſſenbubenbilder des Murillo?! Was hat denn gerade dieſes fünfte verbrochen, daß es nicht ebenſo vor Allen dieſes Saales gerettet werden ſoll, wie die vier übrigen? Hier wird dem armen Laien nichts übrig bleiben, als in Demuth ſich zu beſcheiden, weil er kein Maler iſt, und ihm ſomit das Verſtändniß und der richtige Blick für Werthſchätzung a priori abgeht, gerade wie jeder Schneider als ſolcher und nur er geborene Autorität in der Trachtenkunde iſt. Außerdem wäre noch allerlei Intereſſantes über die in dieſem Raume verfügten Auszeichnungen und Zurückſetzungen zu bemerken, z. B. daß von den Gemälden N. Pouſſin's keines, nicht einmal die mit Recht berühmte Trauer um den Leichnam Chriſti Nr. 417, ebenſowenig irgend eines von G. Pouſſin einer Marke gewürdigt worden iſt. Als Erſatz dafür finden ſich im XXIII. Cabinet zwei kleine, durchaus mittelmäßige Landſchaften mit hohen Baumgruppen und Jagdſtaffage für ächte Claude Lorrain's ausgegeben und mit dem rothen Tupfen verſehen, obwohl ſie ganz gewiß nicht einmal in der Abſicht gemalt ſind, als ſolche zu gelten.

Ueber die Italiener aus ziemlich reichem Vorrath nur zwei kurze Notizen. Statt des wenn auch ächten, doch entſetzlich überſchmierten Baroccio, Saal VII, Nr. 494, eine Wiederholung ſeines bekannten Noli me tangere, hätte man billig Nr. 582a im VIII. Saal, die edle freie Kopie nach Rafaels heil. Cäcilia, für die Rettung auswählen ſollen, denn ſie iſt ein ziemlich gut erhaltenes und ebenſo ächtes Werk Baroccio's, was freilich unbegreiflicher Weiſe ſonſt noch Niemand erkannt hat. In gleicher Weiſe würde ich das Feuerzeichen zwiſchen den Bildern Nr. 587 und 588 des XX. Cabinets vertauſchen, denn wenn Nr. 588, der Kopf des Erzengels Michael als Rafael anerkannt und ſalvirt zu werden verdient, wogegen ich jedoch proteſtire, ſo verdient dies zweifach trotz Fr. Pecht und Prof. Marggraff, welche dieſelbe als „ganz ſchülerhaft" und „geiſtlos" brandmarkten, die Nr. 587, dies Jugendbild Rafael's „von ſchönfühlender Unſchuld in der Auffaſſung und ſeltener Leuchtkraft der Farbe."

Von jetzt ab geſtattet mir der Raum nur noch ein ſummariſches Verfahren. Auch genügt zu konſtatiren, daß ein zweiter Terburg Nr. 470 (Cabinet), daß die beiden einzigen Metſu der Pinakothek und nicht weniger die zwei einzigen Jan Steen dem Feuertode ſich überliefert ſehen. Ebenſo dürfen 4, ſage mit Worten „vier" A. Brouwer verbrennen, Cabinet Nr. 219, 221, 465, 527, darunter das letztere ein unſchätzbares Meiſterwerk. Dafür aber ſollen gerettet werden die ſchon erwähnten Schulbilder und Nachahmungen des Rubens, ſo und ſo viele J. van Huyſum (3), ſeltſame Vorliebe, J. und C. de Heem (3), Mieris (4), L. de Vadder (1), Bega (1), v. d. Poel (1) und — (man lache nicht!) Nr. 176 im VIII. Cabinet, ein J. H. Roos, auf welchem ſich ein charakterloſer junger Stier und ein paar ſchläfrige Schafe abkonterfeiet finden.

Um endlich den Altdeutſchen noch ein paar Worte zu gönnen, bleiben dem Feuer überlaſſen, ohne Ausnahme alle Altdorfer, darunter die höchſt intereſſante Alexanderſchlacht und Nr. 777 (Cabinet) die feine kleine Landſchaft mit der Staffage des heil. Georg. Desgleichen verbrennen (iſt man ja doch auch ohne ſie geſegnet genug mit ſolch' ſteifen altdeutſchen Herren!) verbrennen, ſage ich, ſieben ächte Dürer, Nr. 120, 123, 127, 139, 147 im VII. Cabinet und die ſchon beſprochenen Nr. 51 im I. Saal und Nr. 93 des II. Saales. Dagegen werden gerettet Nr. 128, eine matte Kopie nach Dürer (ohne

Zweifel, weil sie für ein modernes Malerauge wie ein Original aussieht), Nr. 146, die Kopie nach dem Originalbildniß M. Schongauers in Siena, ebenso die beiden sogen. Holbein Nr. 143 und 149 und die drei Cranachschen Atelierbildchen Nr. 141.

Das ist die Geschichte von den rothen Punkten.

In ihnen hat sich der Vorstand der Pinakothek eigenhändig eine Falle gestellt, in der er sich nicht allein mit seiner unwiderruflich an den Tag gelegten Urtheilslosigkeit, sondern auch mit einer für einen Maler fatalen Geschmacklosigkeit gefangen hat. Aus diesem Thatbestand, der laut und überzeugend genug spricht, um alle weiteren Belege überflüssig zu machen, läßt sich ohne Uebertreibung die aus Unkenntniß und Amtsdünkel entspringende Verlustziffer für den Staat im Falle eines Brandes in der Pinakothek auf Hunderttausende berechnen, ganz abgesehen davon, daß, gesagt auch, Fürst und Stände fänden sich bereit, die Sammlung von Neuem zu dotiren, ein solcher Ersatz nur ein imaginärer wäre.

Die Idee dieser Brandmarken ist an sich nicht so lächerlich, als es auf den ersten Blick erscheinen mag, nur eben ein so unzulänglicher Versuch, sie praktisch zu machen, muß der Lächerlichkeit verfallen. Die Kennzeichnung der betreffenden Gemälde mußte eine viel größere, eine viel auffallendere sein, denn in der Bestürzung und dem Wirrwarr eines Brandes, wer wird sich da an diese kleinen rothen Tüpfelchen halten können?

Das steht indeß als Formfrage in zweiter Linie. Der Kern der Sache liegt in der Aufklärung darüber, warum dem Herrn Direktor Foltz, dessen Eifer für Ausstattung und Erhaltung der ihm unterstellten Sammlung im Uebrigen uneingeschränkt anzuerkennen ist, die Gewissenhaftigkeit in seinen Pflichten dem Staate gegenüber nicht diktirt hat, zur Mitentscheidung in so hochwichtigen Fragen eine Kommission zu berufen, die wenigstens zur Hälfte aus bewährten Fachmännern hätte bestehen müssen. Die Aufklärung lautet:

Weil ihm dies der blühende Bureaukratismus und der fast jedem Maler, ich möchte sagen zur Herzenssache gewordene Cynismus gegenüber dem Urtheil von Fachgelehrten in Kunstangelegenheiten nicht gestattete.

Hiermit sei dieser kleine Beitrag zur Werthschätzung der Segnungen, welche den Gemäldesammlungen aus ihren Malervorständen ersprießen, dem öffentlichen Urtheil übergeben. **Dr. O. Eisenmann.**

Aus Straßburg.

Die Stadt Straßburg erhält für die abgebrannte Gemäldegalerie und Bibliothek eine Entschädigung von einer Million und etlichen hunderttausend Franken. Der Reichsregierung muß selbstverständlich daran gelegen sein, daß diese schöne Summe in einer möglichst zweckentsprechenden und gemeinnützigen Weise verwendet werde. In diesem Sinne machte daher Prof. Anton Springer den Vorschlag, daß nicht etwa die Anlage einer, heutzutage fast unerreichbaren, Gemäldegalerie in großem Stile angestrebt werde, daß vielmehr ein Kunstindustriemuseum und eine Kunstgewerbeschule gegründet würde, Einrichtungen, welche bereits in so manchen andern Städten die deutlichsten Beweise ihrer Ersprießlichkeit und Lebenskraft abgelegt haben. Da die Stadtgemeinde in gewohnter Weise wenig Neigung zeigte, auf den von deutscher Seite ausgehenden Vorschlag einzugehen, kam man schließlich überein, daß Springer im Saale der Mairie einen öffentlichen Vortrag über die Frage halte, an den sich dann eine freie Diskussion anschließen möge. Der Saal war von deutscher Seite gut besucht; von elsässisch-französischer Seite waren fast nur die Gemeinderäthe anwesend. Springer's Vortrag war, wie nicht anders zu erwarten stand, ein Meisterstück. Er sprach so glänzend und hinreißend zur Sache, daß am Schlusse selbst die Elsässer nicht umhin konnten, Beifall zu klatschen. Hierauf trat ein Beamter der Mairie auf, Herr Goguel (recte: Gockel) und verlas eine Gegenrede, voll der lahmsten Gründe, als: Straßburg sei ja keine Stadt von Künstlern — als ob es eine solche gäbe! — man könne ja an der Universität von Seite der Regierung Professuren für Architektur, Plastik und Malerei gründen; schließlich wäre Mühlhausen geeigneter zur Gründung derartiger Anstalten als Straßburg; kurz, man hörte es zwischen den Zeilen heraus, daß die Gemeinde dem Plane blos deßhalb abhold sei, weil er von deutscher Seite angeregt ist. Uebrigens erhielt die ganze Zusammenkunft auch dadurch eine besondere Wichtigkeit, weil sie das erste Beispiel bot, daß sich die eingewanderten Deutschen mit eingeborenen Elsässern in einer öffentlichen Versammlung zusammenfanden. Zu einer Discussion kam es weiter nicht, da Springer auf das Wort verzichtete und sich bei der mächtigen Anregung genügen ließ, die seine Rede gegeben hatte. Schade, daß Springer einem Schauplatze, auf dem er so erfolgreich zu wirken versteht, schon so bald entführt wird! Auch verlautet noch immer nichts von seinem Nachfolger an der Straßburger Hochschule, wenn er zu Ostern nach Leipzig geht. Die deutsche Reichsregierung wird doch nicht den Vorwurf auf sich laden, die Lehrkanzel für Kunstgeschichte in einem für deutsche Kunst so wichtigen Lande, wie Elsaß-Lothringen, verwaist zu lassen; etwa um den Franzosen auch weiterhin die Erforschung der Elsässer Kunstdenkmäler zu überlassen? Es wäre sehr zu bedauern, wenn die allerschwersten ersten Schritte, welche man einem Manne wie Springer zugemuthet hat, von ihm umsonst gethan worden wären. Y.

Der Salon von 1872.

V.

Intereſſanter und der Beachtung würdiger waren die ausgeſtellten Proben der vervielfältigenden Kunſt; die vielen trefflichen Blätter, in welchen namentlich die Kupfer-Radirung vertreten war, gaben den Befürchtungen, daß die Photographie die alten mühſamen, aber zu einem beſonderen, hochgeachteten Kunſtzweige gewordenen Arten der Vervielfältigung verdrängen werde, ein beredtes Dementi; die ſich ſichtlich mehrende Anzahl der Künſtler, welche ſich mit Eifer und raſtloſem Fleiße in den verſchiedenen Manieren der vervielfältigenden Kunſt verſuchen, ſcheint vielmehr auf ein Wieder-Emporblühen der letzteren hinzudeuten. Ein Vergleich der Arbeiten auf dieſem Gebiete zwiſchen den Künſtlern der verſchiedenen Nationen, war auf dem Platze nicht anzuſtellen, da trotz der Internationalität der Ausſtellung nur Franzoſen vertreten waren; es bedarf aber keiner Erwähnung, daß die letzteren im Gebiete des Holzſchnittes an Verve, Kraft und Sicherheit mit den Engländern nicht konkurriren können; in Bezug auf Deutſchland glaube ich ſagen zu dürfen, daß die beſten deutſchen Kupferſtecher und Holzſchneider es mit den Franzoſen wohl aufnehmen können, daß aber Frankreich viel mehr tüchtige und gewandte Künſtler dieſer Kunſtzweige beſitzt als Deutſchland.

Mit beſonderer Vorliebe wendet man ſich der Radirung zu, welche ein ziemlich raſches und freies Vorgehen zuläßt, und mit welcher man bei einiger Gewandtheit reizvolle maleriſche Effekte erzielen kann. Jules Jacquemart hatte entſchieden die beſten „Eaux fortes“ ausgeſtellt, 10 Blätter nach Bildern des Muſeums in New York. Jacquemart hat es zu einer ſolchen Geſchicklichkeit der Hand und zu ſolcher Praktik in der Behandlung ſeiner Kupferplatten gebracht, daß er ſich jedem Meiſter gewiſſermaßen anſchmiegen kann, daß es ihm wie nur Wenigen gelingt, nebſt dem Gegenſtande auch die Farbenwirkung und die techniſchen Eigenthümlichkeiten des Originals in der Reproduction zur Erſcheinung zu bringen. Auch Friedrich Aug. Laguillermie hat die maleriſche Seite der Radirung herausgefunden und ſie glücklich benützt, um einen Ribera und einen Velazquez (zwei Zwerge) charakteriſtiſch zu reproduciren. Le Rat führt einen äußerſt geſchickten Griffel und bewahrt ſeine Sicherheit und Eleganz in den kleinſten Dimenſionen; Meiſſonier mag ihm daher gerne die Reproduktion ſeiner Bilder anvertrauen; die beiden Bildchen des letzteren: „Les joueurs de cartes“ und „Le joueur de flûte“ hat Le Rat reizend wiedergegeben. Paul Adolphe Rajon hat ſich verſchiedene Meiſter zur Interpretation mit der Radirnadel ausgeſucht: Rubens, Van Dyck, Gainsborough, Watteau und H. Regnault; die Blätter nach Rubens und nach Watteau ſind ihm am beſten gelungen. Edmond Hedouin brachte fünf ſorgfältig und gewiſſenhaft ausgeführte Portraits, Leon Gaucherel ſechs flott und genial hingeworfene Schauſpielerköpfe; Felix Braquemond hat ſechzehn ſo reizende Radirungen zu einer neuen Ausgabe von Rabelais geliefert, daß man wünſcht, es möchten dieſe künſtleriſchen Zuthaten zu den Werken der Unterhaltungs-Literatur wieder in die Mode kommen. Alfred Alex. Delaunay und Maxime Lalanne haben ſich mit Glück in Landſchaften, Rochebrune und Brunet-Dehaines in Architekturen verſucht.

Unter den Stichen war Martinet's „Maria mit der Nelke“ nach Raffael das bemerkenswertheſte Blatt; daſſelbe wurde für die „Société française de gravure“ ausgeführt und iſt durch die Empfindung und Präciſion, mit welcher das Original wiedergegeben iſt, zugleich ein Lob für den Künſtler und ein Lohn für die Geſellſchaft, welche in ſo anerkennenswerther Weiſe die Kunſt unterſtützt und die Durchführung ſolcher Werke möglich macht. Jean Bapt. Danguin hat ein Frauenportrait nach Rembrandt geſtochen und hat es verſtanden, dieſem Meiſter in die tiefſten Geheimniſſe ſeines Helldunkels zu folgen. Robert Flameng hatte ſechs recht gelungene kleine Blätter nach Rembrandt, Duran, Toulmouche und Munkacſy ausgeſtellt. Emile Rouſſeaux hat für die obenerwähnte Geſellſchaft zwei Stiche, einen nach Correggio (Die Poeſie, der Ruhm und die Anerkennung; Fragment) und einen nach P. Delaroche (Martyre chrétienne) mit großer Fertigkeit ausgeführt, doch ſtehen dieſe Blätter hinter dem Stiche Martinet's zurück. Mit großer Geſchicklichkeit und feinſtem Gefühle handhabt Gaillard ſeinen Stichel; ſeine „Heilige Jungfrau“ nach Botticelli konnte nicht vollſtändiger im Sinne des Meiſters und ſeine Dante-Büſte nicht plaſtiſcher wiedergegeben werden; eine äußerſt graciöſe Technik erhöht den Werth der beiden Blätter. Ihrer ſauberen Ausführung wegen verdienen noch ein Stich von Auguſt Blanchard nach Francia und zwei Blätter von Bertinet nach Bougereau erwähnt zu werden.

Die Holzſchneidekunſt zählte weniger bemerkenswerthe Vertreter. Yon hatte fünf nette Bildchen nach eigenen Zeichnungen geliefert; Madame Duvivier hat eine erſtaunliche Geſchicklichkeit an einem Portrait nach Rembrandt entwickelt, ohne dem Beſchauer die Ueberzeugung nehmen zu können, daß ſich das Bild für den Holzſchnitt nicht eignet; Mademoiſelle Boetzel wählte ſich ein paſſenderes Object, eine Landſchaft von guter Wirkung, aber auch ſie verkennt die eigentliche Aufgabe des Holzſchnittes; ſie zerfaſert ihr Material, anſtatt durch ſchlichte, ruhige, ſicher geführte Linien und Contouren zu wirken. Nennen wir noch Bertrand, welcher mehrere Illuſtrationen zu Guizot's Geſchichte Frankreichs, und Barbant, welcher eine Zeichnung für das Werk „Le tour du monde“ in Holz geſchnitten hat, ſo ſind wir mit den erwähnenswerthen Blättern, in welchen dieſe Kunſtart im Salon repräſentirt war, zu Ende. (Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Katalog der älteren k. Pinakothek zu München. Von Prof. Dr. Rudolf Marggraff. Dritte vielfach verbesserte, ergänzte und mit neuen Nachträgen vermehrte Auflage. München 1872.

Es ist nicht meine Absicht, hier eine vollständige Kritik dieser neuen Auflage des Marggraff'schen Katalogs zu geben; ich möchte nur einige interessantere Punkte berühren.

Vor Allem ein Wort über den Sebastiansaltar (No. 16—18), den bekanntlich der frühere Katalog unter dem Namen des ältern Hans Holbein, Hr. Marggraff aber in der ersten Auflage des seinigen (1865) unter dem des jüngern aufgeführt hatte. Nicht lange darauf erschienen Herman Grimm's Arbeiten, in welchen der jüngere Holbein als unmöglich dargethan, die Frage nach dem wirklichen Urheber jedoch in der Schwebe gehalten wurde. Jetzt ließ Hr. Marggraff in der zweiten Auflage (1869) den Bildern zwar den Namen des Sohnes, fügte aber bei, die Akten darüber seien noch nicht geschlossen. Ich unternahm nun in verschiedenen Aufsätzen der Zahn'schen Jahrbücher, den Wunsch des Hr. Marggraff zu erfüllen und die Akten zu schließen, und darauf hin behauptet er in der jetzigen dritten Auflage, daß die künstlerische und historische Kritik uns zwinge, die Bilder dem ältern Holbein zurückzugeben, der sich (nun blos) möglicher Weise bei der Ausführung der Hülfe des Sohnes bedient habe. Gewiß wird Jeder unter so bewandten Umständen die zeitliche Folge auch als die ursächliche betrachten; daß dies aber nicht statthaft sei, erfahren wir aus der Vorrede. Hier sagt Hr. Marggraff: „Ich habe den Altar „muthmaßlich" dem ältern Holbein zurückgegeben und bin hierin ausschließlich meiner selbständig gewonnenen Ansicht gefolgt, wie ich sie mit Entschiedenheit bereits im J. 1869 vor den Bildern mündlich gegen nambafte Kunstkenner (wer sind diese?), andeutungsweise in der damals erschienenen zweiten Auflage meines Buches durch die Bemerkung aussprach, daß die Akten über diesen Altar als noch nicht geschlossen zu betrachten seien." Da nun meine eigentlich begründenden Artikel erst in den Jahren 1870—72 erschienen, so ist damit ausgesprochen, daß Hr. Marggraff zu dieser Erkenntniß nicht etwa durch meine Stütze, sondern, wie oben zu lesen, ganz selbständig gelangt war. Natürlich muß ich nun dem Verfasser abbitten, daß ich so lange geglaubt habe, er nehme in dieser Frage eine ganz unsichere Haltung ein. Wie konnte ich aber auch beim besten Willen aus der Unentschiedenheit des schriftlichen Ausdruckes auf die Entschiedenheit des mündlichen schließen!

Was den vorliegenden Katalog besonders von seinen Vorgängern unterscheidet, das sind die vollständigen Nachträge, die Bezeichnung des Wichtigeren mit ein-, zwei- und dreifachen Sternchen und die durchlaufende Numerirung, die hoffentlich in aller Bälde an den Bildern selbst durchgeführt werden wird. Die Sternchen kann ich für keine glückliche Neuerung erachten. Selbst der flüchtigste Besucher hat an ihnen nicht die geringste Stütze. Und nach welchem Prinzipe soll man dabei verfahren, nach dem des kunstgeschichtlich Interessanten, oder dem des blos ästhetischen Genusses, die häufig einander widersprechen? Oder soll man beide zu gleicher Zeit berücksichtigen, wie der Katalog meint? Hier sind Willkürlichkeiten auch beim besten Willen und der besten Kenntniß nicht zu vermeiden, wie man z. B. ja auch sieht, daß die Anbetung der Hirten von Rembrandt keine Auszeichnung erhalten hat, der Marktschreier von G. Dou dagegen eine dreifache.

Ad vocem Dou! Marggraff und Andere schreiben den Namen des Künstlers Dov, weil er sich selbst auf seinen Bildern DOV zu bezeichnen pflegte; sie bedenken aber nicht, daß diese römische Majuskel bei anderer Schrift in U oder u umgesetzt werden muß. Die Majuskel begreift ja bekanntlich den Konsonanten- und den Vokallaut in sich; da aber hier offenbar der letztere gemeint ist, so darf man nur Dou und nicht Dov schreiben.

Die Nachträge sind sehr reichhaltig; sie umfassen die Nrn. 1282—1433, also 151 Bilder, die alle in den letzten Jahren aufgestellt worden sind. In anerkennenswerther Weise hat sich der Verfasser auch hier bemüht, die biographischen Daten nach den neuesten Forschungen zu geben; auf dieser Seite liegt überhaupt der beste Theil des Buches. Auffallend und beeinträchtigend ist es nur, daß Crowe's und Cavalcaselle's Forschungen blos über die niederländische Malerei benutzt worden sind, und nicht über die italienische, worin doch ihre Stärke liegt, und sie überhaupt mehr veröffentlicht haben. Daß Joris van Son im J. 1622 (No. 1429) gestorben sei, kann nur ein Schreibfehler sein, indem der Verfasser selbst die Geburt seines Sohnes um 1648 ansetzt; 1622 wird vielmehr als das Jahr seiner Geburt angegeben. Die angebliche Kopie nach Michelangelo, No. 1387 (795), Maria mit dem Jesuskind, welches den knienden kleinen Johannes umarmt, ist eine mittelmäßige Malerei ganz in der Art Turchi's. Die Ruhe auf der Flucht, No. 1367 (775), angeblich von Dürer im J. 1524 gemalt, ist blos eine spätere und nicht einmal besondere Kopie. Die Aldegrever's, No. 1359 (767) und 1362 (770), und die Heemskerk's, No. 1354 (762) und 1355 (763) sind mehr als bedenklich. Ich begreife nicht, wie die beiden Maler dafür verantwortlich gemacht werden können. Daß No. 1405 (813) den Marquis de Mirabella vorstellt und von A. van Dyck gemalt ist, habe ich in der Beil. zur Augsb. Allg. Zeit. No. 299, Jahrg. 1872 nachgewiesen. Mit Recht dagegen hat der Verfasser das prächtige Früchtestück No. 1376 (784) dem Jan Davidsze de Heem zugewiesen, trotzdem es die Bezeichnung J. De Heem f. 1653 trägt, und man also zuerst an den angeblich von J. D. unterschiedenen Jan de Heem denken könnte. Ich meinerseits fand noch keine Spur eines Jan de Heem, den man bald für den Sohn, bald für den Neffen, bald für den Bruder des J. Davidsze gehalten. Offenbar ist der Irrthum durch die verschiedene Bezeichnung von Jan Davidsze, der sich bald J. bald J. D. schrieb, entstanden. So hat man einen Jan David und einen Jan de Heem zu Stande gebracht, während doch das D der vollen Bezeichnung (J. D. De Heem) einfach unsern Jan als den Sohn Davids erklären will; darum konnte es der Künstler auch bald setzen, bald weglassen. Gerade die Hauptwerke Jan Davidsze's in Wien (von 1648) und in Berlin (1650) führen nicht das D; und umgekehrt ist das „ausführlich bezeichnete Prachtbild" im Dresdener Museum, das der Katalog dem „Sohne Jan de Heem" beimißt, nicht J. De Heem sondern J. D. (verschlungen) De Heem fe. A°. 1650 bezeichnet, also auf alle Fälle dem „Vater" zuzuschreiben. Ebenso trägt ein

Bild im Museum zu Gotha die Bezeichnung Johannis de Heem fecit 1628 (vgl. Rathgeber, Annalen I, S. 44). Ein von Jan Davidszoon unterschiedener Jan de Heem, der sich schlechtweg so schriebe, ist für diese Zeit und in dieser Manier nicht nachgewiesen. Jan Davidszoon de Heem, geb. zu Utrecht wol erst nach 1600, ließ sich im J. 1635/36 in die Antwerpener Gilde als Meister einschreiben und wurde daselbst den 28. August 1637 Bürger. Im J. 1661 lebte er noch in der vlämischen Kunstmetropole, mit seinem Sohn Cornelis, der sich im J. 1660/61 daselbst hatte als Meister aufnehmen lassen. Cornelis wird damals wol kaum älter als 25 Jahre gewesen sein, vielleicht noch jünger. Cornelis de Bie spricht von Beiden in seinem im J. 1661 verfaßten Gulden Kabinet, S. 217: Hier (d. h. zu Antwerpen) leven twee door Const, den Sone en den Vader. Dieser Vater ist nicht, wie Houbraken verstand, der alte David de Heem, welcher dazumal jedenfalls schon verstorben war, sondern eben unser Jan, und der Sohn ist offenbar Cornelis, wenn auch sein Name nicht ausdrücklich genannt wird. Später kam Jan noch einmal nach Utrecht zurück, wo er wahrscheinlich als der Johan de Heem kunstschilder des Registers der Lukasgilde im J. 1669 zu betrachten ist. Nach einem von Kramm mitgetheilten Akte ist „Sr. (d. h. Sieur oder Signor) de Heem constschilder" noch am 16. Aug. 1670 zu Utrecht nachgewiesen. Nach Houbraken flüchtete er beim Einfalle der Franzosen, der aber nicht 1670 sondern 1672 statt hatte, nach Antwerpen, und zwar mit angeblich zwei Söhnen und vier Töchtern. Hier starb er 1683/84 und nicht 1674, wie unser Fabelkrämer berichtet. Möglich übrigens, daß der Fehler blos in der 7 liegt, (ein leicht begreiflicher Irrthum), und daß also 1684 als das richtige Todesjahr anzunehmen wäre. Von den beiden Söhnen, die Houbraken verzeichnet, nennt er blos den Cornelis mit Namen, während de Bie, der unsere Künstler wol persönlich kannte, nur Einen nennt, worunter gleichfalls Cornelis zu verstehen ist. Hat also Jan Davidsze in der That noch einen Sohn, der auch Maler war, gehabt, so kann dies allein ein später als Cornelis geborener sein. Wie er aber mit Vornamen hieß, wissen wir nicht. Untersuchungen in den Antwerpener Akten dürften uns darüber aufklären. Soviel aber kann ich mit Sicherheit behaupten, daß mir noch keine Spur eines Stilllieben malenden „Sohnes" Jan, der sich in vollständiger Bezeichnung Jan Janszoon hätte nennen müssen, vorgekommen ist, und daß die oben erwähnten Bilder von 1648, 50 u. 53 von Jan Davidsze de Heem herrühren.

Ueber das überlebensgroße Bildniß No. 1421, auf das der Verfasser in der Vorrede besonders aufmerksam macht, kann er sich aus Waagen, Treasures of Art in Great Britain IV. S. 175 und 186, und dessen Katalog der Ermitage in St. Petersburg, S. 60, belehren. Das Bild ist übrigens nur eine rohe Kopie. Wir würden es — und manche andere der neu aufgehängten — gern in einer Sammlung ersten Ranges vermissen.

Wilhelm Schmidt.

Konkurrenzen.

Ueber die neue Konkurrenz für das Berliner Goethe-Denkmal, zu welcher bekanntlich die Bildhauer Calandrelli, Schaper und Siemering in Berlin und Donndorf in Dresden aufgefordert wurden, und deren Resultate jetzt im alten Museum zu Berlin ausgestellt sind, lesen wir in der Kölnischen Zeitung: „Siemering hat neben dem neuen auch seinen älteren Entwurf aufgestellt. Wieder ist es der Dichter im mittleren Lebensalter, noch inmitten der Welt mit allen Leidenschaften, Mensch mit Menschen, trotz aller Abgeschlossenheit seiner Haltung. Nach Wahl und Wunsch stellen die verschiedenen Darstellungen den Dichter in sitzender Stellung dar, und nur Schaper's erster Entwurf, welcher, noch einmal gegenwärtig, die Bewunderung für sich sprechen läßt, macht hiervon eine Ausnahme. Also vornehm im halbrunden Lehnstuhle sitzt Siemering's Goethe, mit vortrefflich drapirtem, nachlässig herabfallendem Mantel und einem Ausdrucke, welcher ganz der Bezeichnung des „Olympiers" naht. Bei dem neuen Entwurfe sind die am Sockel lehnenden Figuren fortgeblieben, das Untergeordnete ist vereinfacht, Alles nur Folie für den einen Gegenstand. Wir würden bei Billigung dieser hohen, halbkreisförmigen Galerie, welche das Postament umgibt, dem zuerst durchgebildeten Gedanken den Vorzug geben, in so fern derselbe uns in Form und Umgebung eine individuelle Anschauung jenes großen Genius vollendet vorführt: die neuere Auffassung hat nur das für sich, daß die umgebende Galerie weniger ernst, niedriger projektirt ist und dem Standbilde bei größerer Freiheit einen vielseitigeren Eindruck verheißt. Schaper's neuer Entwurf stellt den Dichter und Philosophen in sitzender Stellung dar, den älteren Mann, wie er im Geiste seines Volkes lebt, menschlich milde ins Leben schauend und mit ewigen Worten verzeichnend, was er fand. Die Reliefs an dem vierseitigen Sockel, dessen Konstruktion an die Antike gemahnt, führen in ihrer Bedeutung zurück auf die wunderschönen Sockelgruppen der ersten Arbeit, so schön, daß sie die Summe der geistigen Schönheit zu ihren Häupten immer verdunkeln würden. Bei edelster Formbildung schon im nur angeführten Gedanken, sehen wir die Darstellung der Wissenschaft, dramatischen Kunst und lyrischen Kunst in entzückenden Gestalten. Schöne Frauen mit dem jungen Liebesgotte an ihrer Seite, welcher entweder liebevoll der Schönheit ins Auge schaut, oder mit gesenkter Fackel, den Lorbeerkranz auf ihre Schulter legend, an einem düster hinausstarrenden ernsten Frauenbilde lehnt, oder zur Seite der mit königlichem Diadem geschmückten Wissenschaft, welche in ihren Armen das Buch der Natur trägt, die leuchtende Fackel emporhält. Es ist zu traurig, daß über diesen Gestalten nicht ein Goethe thront, welcher die Quintessenz des Ganzen abzugeben vermöchte, — ein unsterblicher Gott in menschlicher Form. Donndorf's neuer Entwurf ist in der Ausschmückung des Piedestals viel zu überladen und unruhig in Linien und Massen, der Mantel des sitzenden Goethe allzu römisch gelegt, und immer wird uns die Haltung veranlassen, an Jemanden zu denken, welcher den Dichter kopiren will, und nicht auf ihn selbst hinweisen, dessen große Seele uns beim Anblicke seiner Darstellung gegenwärtig sein muß. Calandrelli formte nach unserem Gefühle den großen Denker am vollendetsten, genau in der Weise, wie die Empfindung desjenigen ihn sich darstellen wird, welcher ihn wirklich erkannte, in ihm lebt und seiner Weisheit Spuren folgt. Die Gestalt ist vortrefflich gesetzt, erhaben, ein in fernste Fernen schauender Gott, eine Welt mit dem Blicke seines Auges umfassend. Fast zuckt die Hand mit dem Stifte, dem Verkünder des raschen Gedankens, und in gewaltigen Linien umfließt der Mantel die Gestalt, in deren Erscheinung eine übermenschliche Hoheit sich spiegelt. Die Seiten des länglichen vierkantigen Piedestals zeigen in flachen Reliefs Hindeutungen auf Kunst, Architektur, Poesie, Drama, auf Naturwissenschaft und Philosophie und bedürfen im günstigsten Falle eines durchdachten Studiums; vorn befindet sich umkränzt der Name „Goethe", auf der Rückwand eine schwebende Psyche, welche in die Saiten der Lyra greift. Der das Denkmal fast völlig umgebende Umgang ist auf drei Seiten mit halbkreisförmigen Sitzräumen ausgeschweift, deren Eingang geflügelte Sphinxen zieren und die Konstruktion dieser Einfassung ist fein empfunden und der Wirkung des Gegenstandes nur förderlich." Nach dem Berliner „Fremdenblatt" hat die Entscheidung über die engere Konkurrenz bereits stattgefunden. Der Entwurf Schaper's mit der stehenden Figur auf rundem Postamente erhielt die Majorität der Stimmen und soll nun genau nach dem Modell in Auftrag gegeben werden.

Briefkasten.

W. L. in Kiel. Mit der Zeitungssteuer hat es seine Richtigkeit. Diese aus der v. d. Heydt'schen Periode stammende Einrichtung wird hoffentlich nicht lange mehr in Preußen bestehen.

Digitized by Google

Inserate.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von Moritz von Schwind.

Holzschnitt-Ausgabe.

[75] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Soeben erschien:

ALLART VAN EVERDINGEN

CATALOGUE RAISONNÉ DE TOUTES LES ESTAMPES QUI FORMENT SON ŒUVRE GRAVÉ.

[76] PAR W. DRUGULIN.

Neun Bogen 8°. Mit dem Portrait des Meisters und drei Heliographien.
Nur in 250 Exemplaren gedruckt.

Preis 3⅓ Thaler.

Leipzig, Januar 1873. W. DRUGULIN.

---

[77] **Einladung**

zur

Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung

im Jahre 1873.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	vom 27. April	bis	11. Mai;
St. Gallen	- 18. Mai	-	8. Juni;
Zürich	- 15. Juni	-	6. Juli;
Schaffhausen	- 13 Juli	-	27. Juli;
Glarus	- 3. August	-	17. August;
Winterthur	- 24. August	-	7. September;
Basel	- 14. September	-	12. October;

Die Einsendungen sind bis spätestens den 15. April

an das Comité der schweizerischen Ausstellung in Constanz

zu richten. Alle Künstler des In- und Auslandes werden eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden.

---

[78] **Die Herren Kupferstecher,**

welche in der Lage sind bis spätestens Ende des Jahres 1875 ein **Grabstichelblatt,** dessen Gegenstand der Geschichte oder dem Volksleben angehört, in mindestens 2000 Exemplaren zu liefern, wollen ihre näheren Anträge bei uns einreichen.

Köln, im Januar 1873.

Der Vorstand des Kölnischen Kunstvereins.

Kundmachung.

An der **landschaftlichen Zeichnungs-Akademie in Graz** ist die Stelle eines Lehrers für das **Historien-, Genre- und Porträt-Fach** (sowohl im Zeichnen als im Malen) erledigt. —

Mit dieser Stelle ist zugleich die Direktion über die erwähnte Zeichnungs-Akademie und die landschaftliche Bilder-Gallerie in Graz verbunden. Die Bezüge sind: ein Jahresgehalt von 800 Fl. ö. W. wozu für das ganze Jahr 1873 noch ein 20% Theurungs-Beitrag kommt, dann freie Wohnung sammt Beheizung im Akademie-Gebäude, und das Unterrichts-Honorar, welches u. zw. für den Unterricht im Zeichnen 2 Fl. 10 Kr. und für den Unterricht im Malen 4 Fl. 20 Kr. ö. W. monatlich für einen Schüler beträgt. —

Bewerber um diese Stelle wollen ihre mit dem Nachweise über das Alter und mit allfälligen Belegen über die Qualifikation versehenen Gesuche bis Ende Februar 1873, beim steiermärkischen Landes-Ausschusse in Graz, überreichen. —

Vom Steiermärk. Landes-Ausschusse.

[79] Graz, am 28. December 1872.

Der **Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen** vertheilt neben der Verloosung von Bildern und Kunstwerken an seine Aktionäre alljährlich vortreffliche Radirungen.

Die Herren Künstler, welche im Besitze angefangener oder vollendeter Platten, oder zum Stiche geeigneter Bilder sind, ersuchen wir die resp. Anträge nebst Preisforderung unter Beifügung einer photographischen Nachbildung in der Größe des zu liefernden Stiches bis zum 1. Mai c. an den unterzeichneten Secretär einzureichen.

Düsseldorf, den 15. Januar 1873.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen.

[80] Der Secretair.
Dr. Hausmann.

Ich bin beauftragt, die **Originalzeichnungen** von **Oscar Pletsch,** welche den nachstehend aufgeführten Holzschnittwerken zu Grunde liegen, zu verkaufen:

1) **Wie's im Hause geht, nach dem Alphabet.** 25 Blatt . . . . 350 Thlr.
2) **Kleines Volk.** 20 Bl. . . . 300 Thlr.
3) **Was willst du werden.** 43 Bl. 600 Thlr.
4) **Allerlei Schnickschnack.** 33 Bl. 500 Thlr.
5) **Gute Freundschaft.** 24 Bl. 400 Thlr.

Eduard Quaas in Berlin,

[81] Stechbahn 2.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 17.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

7. Februar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Salon von 1872 (Schluß.) — Wiener Korrespondenz. — Düsseldorf: Raffael's vierge au barceau. — Ein Kinderporträt von P. von Cornelius. — Kunstliteratur. — Zeitschriften. — Berichte vom Kunstmarkt: Auktion Durazzo. — Inserate.

Der Salon von 1872.

(Schluß.)

VI.

Die ausgestellten Bildhauerwerke gaben ein interessantes Bild von der Plastik der Gegenwart im Allgemeinen, von ihrer System- und Stillosigkeit, von ihrem Herumirren zwischen der Antike, welche sie nicht erreichen kann, und zwischen dem naturalistisch-malerischen Zukunftsstil, dessen Principien ihr noch nicht recht klar geworden sind.

Wenn man sich vorher die nöthige Abstinenz vom Besuche der Antiken-Sammlung im Louvre auferlegt und sich statt dessen mit dem Studium der Schöpfungen der Plastik im letzten Jahrzehnt befaßt hatte, konnte man die Konkurrenz der Bildhauer im dießjährigen Salon als eine sehr glückliche betrachten. So manche recht gelungene Leistung war zu sehen, so manches vielversprechende Talent war aufgetaucht; man konnte die Hoffnung mit sich nehmen, daß aus der gegenwärtigen jungen Bildhauer-Generation einige tüchtige Meister hervorgehen werden.

Da wir keinen herrschenden Stil haben, der unserer Zeit speciell angehört und sie charakterisirt, so ist es immer vor Allem nothwendig und interessant, zu wissen, welchen Idealen die hervorragenden Künstler nachstreben. Man konnte in Bezug auf Bestrebungen und Ziele die in der Skulpturabtheilung des Salons vertretenen Künstler in folgende vier Hauptgruppen eintheilen. Verehrer der Antike, Kopisten und Nachäffer der Antike, Sentenz- und Tendenz-Künstler, endlich Pioniere des Zukunfts-Stils.

Die Vertreter der ersten Gruppe betrachten die griechische Antike als den höchsten erreichbaren Grad, die höchste Vollkommenheit der Bildhauerkunst und deshalb als einzig anzustrebendes Ideal. Sie bemühen sich demnach, die Principien der Meister jener Periode zu verfolgen und nehmen hierauf vor Allem in der Wahl des Motivs Bedacht; letzteres muß eine günstige und interessante Entfaltung der menschlichen Formen gestatten, die menschliche Figur in der Schönheit ihrer Kraft, in der Anmuth ihrer Weichheit und Harmonie zur Darstellung bringen. Damit ist auch die Sphäre und die Zeit so ziemlich genau begränzt, aus welcher die Stoffe genommen werden können — Mythologie, Alterthum. Es ist fast ganz dieselbe Sphäre, aus welcher auch die Vorbilder, die griechischen Bildhauer schöpften. Nur hatten letztere zwei Vortheile für sich: einen inneren, ein hochentwickeltes, in Fleisch und Blut gedrungenes Schönheitsgefühl, und einen äußeren, Modelle, in welchen sie den menschlichen Körper zu einer hohen Vollkommenheit entwickelt fanden; sie waren so glücklich, einer Generation anzugehören, die auf die höchstmögliche Ausbildung der menschlichen Kraft und Schönheit eben so viel Sorgfalt verwendete, wie eine spätere Generation, welche uns nicht sehr fremd ist, durch unvernünftige Kleidung und Lebensweise auf entgegengesetzte Weise zu wirken sich nicht nehmen ließ.

Die Künstler, welche ich in die besprochene Gruppe zähle, sind meist talentvoll, nicht immer genial; sie zeichnen sich vor den Anderen durch ernstes Streben, Fleiß und Gewissenhaftigkeit aus. Die hervorragendsten darunter, ich spreche immer nur in Bezug auf jene, welche im Salon 1872 vertreten waren, sind:

Antonin Mercié (Schüler der französischen Akademie in Rom); seine Gypsstatue „David" nahm unter den Bildhauerwerken des Salons eine der hervorragendsten, wenn nicht die erste Stelle ein. David steht mit einem Fuße auf dem Haupte des Riesen Goliath und steckt das Schwert ein, mit welchem er dasselbe abgehauen. Die

nackte Figur des jungen Helden ist prächtig modellirt und zeigt Kraft der Glieder und jugendliche Weichheit der Muskeln in glücklicher Vereinigung. Ein ernstes und verständiges Studium der Antike läßt sich in diesem Körper nicht verkennen; die Stellung der Figur, die Komposition ist nach allen Seiten harmonisch und könnte kaum günstiger gedacht werden.

Um seiner Statue ein gediegeneres Aussehen zu geben, hat Mercié sie mit einer dünnen gelbbräunlichen Sauce übergossen, wodurch sie den Timbre der alten im Laufe der Jahrhunderte an der Luft oder in der Erde vergilbten Marmorstatuen erhielt. Derlei Mittelchen sind überhaupt unter den französischen und italienischen Künstlern sehr gebräuchlich, meiner Ansicht nach aber nicht nachahmenswerth. Mercié hatte ferner eine ebenfalls gute Bronzebüste „Delila" ausgestellt, welche bereits die grüne Patina eines Jahrtausends an sich trägt.

Ernst Louis Barrias debütirte mit einer Marmorgruppe: „Le serment de Spartacus". Die überlebensgroße Gruppe ist nur en face betrachtet von gutem Effekt. Ernste künstlerische Auffassung, gediegene Ausführung, Sicherheit und Geschick in der Behandlung des Materiales finden wir in der Figur des sterbenden Vaters. Der Alte ringt nicht mit dem Tode, er erwartet ihn, er gehört ihm bereits an, es sind nur die letzten schwachen Lebensgeister, welche aus dem brechenden Auge hervorleuchten; das Antlitz ist nicht verzerrt, die Züge sind nur schlaff und tragen die Spuren der Leiden, die der Körper erlitten, lassen aber zugleich die Festigkeit erkennen, mit welcher dieselben ertragen wurden. Aus dem Körper ist alle Kraft gewichen, schlaff hängen die Arme herunter, das Haupt sinkt herab auf das Haupt des Sohnes, die Füße stützen den schweren Leib nicht mehr, und widerstandslos würde derselbe zusammenfallen, wären die Bande nicht, welche ihn an den Baum fesseln; nur die eine Hand scheint noch fähig, in einem letzten Krampfe die Hand des Sohnes, die in derselben ruht, zu drücken. Der junge Spartacus steht neben dem Sterbenden, hält in der Rechten einen Dolch und blickt mit wild finsterer Miene, welche verkündet, daß aller Schmerz sich in Racheschwüre verwandelt hat, vor sich hin. Leider ist der Körper des Jungen zu schwächlich und naturgetreu — das wahre Abbild eines im starken Wachsen begriffenen Bengels, bei welchem die Muskeln nicht gleichen Schritt mit den Knochen halten können — gerathen; wäre derselbe dem Körper des Alten in Bezug auf Schönheitssinn ebenbürtig und damit zugleich ein äußerst wirksamer Gegensatz zu diesem, so könnte man die Gruppe ein vollendetes und treffliches Kunstwerk nennen. Eine kleine Bronzegruppe „La Fortune et l'Amour" — Fortuna rollt auf ihrer Kugel, Amor ist ihr nachgeflogen und faßt sie beim Schopf — ist genrehaft, mit Humor aufgefaßt und sauber ausgeführt.

Hippolyte Moulin, Schüler von Barye, hat eine „Mors Victoria" sehr wirkungsvoll komponirt und in Gyps ausgeführt. Ein Schleier verdeckt das Antlitz der Victoria, eine vielfaltige Hülle gleitet vom Kopfe herab über die ganze Gestalt, läßt jedoch in seinen Contouren den Aufbau des Körpers verfolgen; die linke Hand der Gestalt hält eine Sense, die rechte einen Todtenkopf, auf welchem ein Siegesgenius thront. Ich hätte dieses Werk unter die „Tendenz"-Gruppe einreihen sollen, aber die reife künstlerische Anschauung, welche die Komposition bekundet, der gute Einfluß der Antike, welcher sich in der Behandlung des Gewandes, in der Gliederung und dem Aufbau der Gestalt erkennen ließ, veranlaßt mich demselben seinen Platz hier einzuräumen.

Captier wählte sich die Feuerprobe des Mucius Scaevola zum Vorwurfe. Er gab dem Römer eine robuste markige Gestalt; überlebensgroß steht er da, den rechten Fuß vorgespreizt, die rechte Hand mit einer halben Wendung des Körpers nach links in die Flamme eines Opferbeckens haltend. Die linke Hand krallt sich krampfhaft in die Hüfte ein; der aufwärts gerichtete Blick spricht mehr von verbissenem Grimme als von verbissenem Schmerze. Den Beschauer läßt das steinerne Feuer kalt, um so mehr als die Hand des Römers noch keine Brandblasen trägt. Die Figur ist kraftvoll, aber ihre Stellung, die Kompositionslinie, nicht ganz glücklich.

George Clère, Schüler von Rude, fand sich mit einer kleinen Marmorgruppe auf bronzenem Sockel ein: „Hercule étouffant le lion de Némée". Obwohl der Künstler eine zweite Medaille erhielt, halte ich die Komposition für verunglückt. Hercules und sein Löwe bilden eine dicht zusammengewachsene, förmlich aufeinander breitgedrückte Masse, aus welcher man umsomehr Schwierigkeit hat, die Glieder des Thieres von denen des Menschen auseinander zu finden, als der Künstler einen Marmor von stumpfer, dunkelgrauer Farbe zu seiner Gruppe gewählt hat; ist man mit einiger Geduld dahin gelangt, den Hercules von der Bestie zu unterscheiden, so muß man anerkennen, daß er kräftige Glieder, gut ausgebildete Sehnen und Muskeln hat; was den Löwen anbelangt, so ist derselbe bereits breitgedrückt wie ein Frosch und streckt alle Viere von sich. Das Bewundernswertheste ist jedenfalls, das sich der Künstler selbst in seiner Gruppe zurechtgefunden hat, und dieß mag die Jury auch zu ihrer Anerkennung bewogen haben.

Adolphe L. B. Geoffroy's (Schüler seines Vaters) Gypsgruppe: „Le faune et son petit", ein alter Faun, der seinen Kleinen schaukelt und ihm eine Feige reicht, erinnert durch treffliche, humorvolle Charakterisirung und gute Komposition an die köstlichen Faungestalten, welche uns von der griechischen Antike überliefert wurden. Der Holländer Ferdinand Leenhoff fordert mit seinem „Guerrier au repos" (Marmorstatue) zu einem Vergleiche mit der Antike heraus, welche, wie sich denken läßt, für ihn

durchaus nicht günstig ausfällt, wenn er auch das „Ruhen“ seines Kriegers in Stellung und Gemüthsausdruck sehr treffend zur Darstellung gebracht hat; dieser Krieger kann wirklich nichts Vernünftigeres thun als ruhen, denn bei seinen schwachen Armen und Beinen würde er bald zu Brei zermalmt sein, wenn es ihm einfiele, etwa mit dem borghesischen Fechter oder einem der Athleten im Louvre Händel anzufangen. Emile Hébert hat in seinem „Oracle“ ein sehr schön komponirtes Basrelief geliefert; es stellt den Eingang in eine Art Gruft oder Höhle dar, in welche ein Jüngling, sein Gesicht mit den Händen verhüllend, eintritt; die Ausführung ist rein und sorgfältig. Mit Charles Pêtre, welcher eine der Antike abgelauschte weibliche Statue aus Bronze: „La source“ (der Stadt Metz gehörig), ausgestellt, und mit Ludovic Durand, welcher einen gut musculirten grinsenden „Histrio“ in den Salon geschickt hatte, kann ich den Uebergang zur nächsten Gruppe bewerkstelligen.

In diese zweite Gruppe meiner Eintheilung zähle ich eine Reihe von jungen Künstlern, denen ebenfalls die Antike als Ideal vorschwebt, welche dieselbe aber nur verständnißlos kopiren oder auch glauben, wenn sie ähnliche Motive, womöglich ein Pendant zu einer antiken Figur wählen, auf kürzestem Wege zum Ruhme eines Phidias oder Praxiteles zu gelangen. Es genügt wohl, das Vorhandensein dieser Sekte zu konstatiren und durch einige Beispiele zu bekräftigen; Namen will ich für dießmal nicht nennen. „Enfant à la fontaine“ nennt sich eine Gypsstatue, bei welcher unverkennbar die „Knöchelspielerin“ zu Gevatter gestanden hat; das Kind spielt nur mit einer Muschel anstatt mit den Knöcheln. Nicht viel weiter hergeholt ist eine „Jeune fille“, welche ebenfalls am Boden kauert und eine Schnecke auf einem Blatt kriechen läßt. Aus der Antike zusammengeklaubt, nur mit einem originalen affektirten Kopfe versehen, ist ein knieender Junge, welcher mit einem Frosche spielt, den er beim Hinterfuß zieht. Eine interessante Figur ist jedoch ein neuer Sohn der Niobe, welcher im Salon aufgetaucht ist; da die verdrehte Gestalt den Verdacht weit von sich weist, als sei in ihr eine Nachbildung oder Ergänzung einer der Figuren des Skopas beabsichtigt, so scheint es ein von letzterem vergessener Sohn zu sein, der nun von dem französischen Künstler nachgeholt wurde.

Jene Künstler, welche mit ihren Werken nicht nur eine rein künstlerische Wirkung erzielen, sondern auch eine politische oder religiöse Idee damit verbinden wollten, oder welche eine nicht ganz naheliegende Allegorie zur Darstellung brachten, habe ich mir erlaubt, unter der Bezeichnung Sentenz- und Tendenz-Künstler zusammenzufassen; eine kurze allgemeine Charakterisirung wird auch hier eine raschere Revue über die einzelnen Künstler ermöglichen. Der Stil ist bei den Vertretern dieser Gruppe nicht von so hervorragender Wichtigkeit; es handelt sich nicht um den Cultus der Form, sondern um den Cultus der Idee; deßhalb wird der Form mitunter sogar Gewalt angethan, wenn die Idee dadurch um so lebhafter zum Ausdrucke gebracht werden kann. Talent und Genie findet man wohl bei manchen Vertretern dieser Gruppe, doch sind dieß nicht die bezeichnenden und maßgebenden Eigenschaften; letztere sind vielmehr Geistreichthum und Gefühl — außerordentliche schätzbare Eigenschaften für Künstler, aber nicht die wichtigsten. Die Arbeiten sind meist, aber nicht immer, mit Sorgfalt und gewissenhaftem Fleiße ausgeführt. Ich nenne: Frédéric Auguste Bartholdi; dieser hat eine Bronzegruppe auf verziertem Marmorsockel ausgeführt: „La malediction de l'Alsace“. Ein sterbender nackter Krieger liegt der Länge der Gruppe nach auf dem Boden, richtet sich mit dem einen Arme empor und hält in der anderen Hand ein zerbrochenes Schwert. Ein altes Weib hinter ihm mit häßlichem Gesichte hält die Hand fluchend ausgestreckt; ein Kind klammert sich an das Kleid dieses Weibes. In den rothen Marmorsockel sind die Worte eingegraben: „A Gambetta les Alsaciens reconnaissants“. Es ist Leben und Bewegung in der Gruppe, dennoch wirkt sie auf den Beschauer unangenehm durch harte Linien und durch die widrigen Züge der Hauptfigur. Louis Max Bourgeois: „La Guerre“ ein Kind, das Hirn gespalten, liegt auf dem Boden. Paul Cabet: „Mil huit-cent-soixante-et-onze“, Gypsstatue, eine Frauengestalt, Trauer und Rache in den Zügen ꝛc. Unter den Werken der kirchlichen Kunst thaten sich die drei nachstehenden durch schöne Komposition und geschickte Ausführung hervor: ein Christus, in Marmor ausgeführt, von sehr würdiger Auffassung von Marquet de Vasselot; eine „Mater-Dei“, Erzstatue von Etienne Montagny, empfindungsvoll in der Komposition, und eine Marmorgruppe von Leharivel-Durocher: „Notre-Dame de Bon-Secours“, für die Kirche Saint-Pierre in Montrouge bestimmt, welche ebenfalls recht glücklich im Entwurfe wie in der Durchführung ist. Emanuel Fremiet verwerthet in seiner Kunst zugleich seine archäologischen Studien, er hat einen „Mann aus der Steinzeit“ auf einem Fuße tanzend und mit einem Eberkopfe unter dem Arme dargestellt und schrieb erläuternd darunter: „Homme de l'âge de la pierre, reconstitué sur des fragments humains de l'époque; le crâne et les armements sont copiés sur des objets de l'époque“. Kann man mehr verlangen von der Kunst?

Die Pionniere des neuen Stils erkennen die Antike nicht minder als die anderen Künstler an, manche derselben studiren sie auch mit großem Fleiße, aber sie betrachten es als nutz- und erfolglose Mühe, ihr nachzustreben, da sie doch nicht wieder erreicht werden könne. Dafür sind sie von der Ueberzeugung durchdrungen, daß die Bildhauerkunst nicht nur eine Vergangenheit, sondern auch eine Zukunft haben müsse, und von dem Wunsche beseelt, diese Zukunft anzubahnen. Man findet ein ähn-

liches Bestreben fast in allen Kunstrichtungen, und in der Malerei und der Musik ist es schon zu einem konkreteren Ausdrucke gelangt, es liegt auch ein verwandtes Princip in dieser Revolution auf den verschiedenen Kunstgebieten.

In Bezug auf die Skulptur könnte man dieses neue Prinzip ein „naturalistisch-malerisches" nennen. Im Gegensatze zu dem allgemein Menschlichen der Antike wird von den Vertretern der neuen Richtung auf die Darstellung des Naturalistisch-Individuellen großes Gewicht gelegt und damit das Bestreben verbunden, durch die Hervorrufung und geschickte Vertheilung ausgiebiger Licht- und Schattenpartien dem Gegenstande eine gewisse malerische und lebendige Wirkung zu verleihen; nicht nur in der Komposition und Gruppirung, durch das Arrangement der Draperien, sondern selbst oft durch eine eigenthümliche technische Behandlung des Materiales wird auf diese malerische Wirkung hingearbeitet.

Die Vertreter der neuen Richtung wählen mit Vorliebe Motive aus der modernen Zeit; sie befassen sich auch viel weniger mit nackten als mit bekleideten Figuren, da der Effekt nach dem neuen Principe nicht in dem einfachen, reinen Contour, sondern in der geschickten Opposition der Flächen liegt, welche durch Draperie und Kleidung viel leichter erzielt wird. Es sind meist geniale Künstler, aus welchen sich die Kämpfer für die Zukunftsrichtung rekrutiren; ihre Arbeiten zeugen größtentheils von Geschick, Schwung und Grazie, doch findet man in dieser Gruppe auch die schleuderhaftesten Entwürfe, eine wenig sorgfältige, oft rohe Manier der Ausführung. Bemerkenswerth waren folgende Werke:

Charles Desouches: „Moissonneuse", lebensgroße Gypsstatue von frischem lebendigem Ausdrucke, ein schlankes Landmädchen in geschürztem Rocke, der noch ein Stück ihrer wohlgerathenen Füße unbedeckt läßt, mit einer faltigen Schürze, den Oberkörper nur durch das Hemd bekleidet, welches nicht neidisch genug ist, um den gesunden Busen ganz zu verhüllen, den Kopf mit einer hervorstehenden Haube bedeckt, welche stets einen Theil des Gesichtes beschattet, von welcher Richtung auch das Licht auf die Figur fallen mag. Wir finden hier und bei manchen anderen Figuren der modernen Richtung neben der malerischen Behandlung auch das beliebte Versteckenspielen mit Reizen, welches weit sinnlicher ist als die griechische Nacktheit. Henri Chapu: „Jeanne d'Arc à Domremy" ist eine ernst empfundene, pathetisch, dabei wirkungsvoll aufgefaßte und sehr sorgfältig ausgeführte Marmorfigur; auch Boisseau's sehr naturalistisch aufgefaßte: „Marguerite après sa faute" ist nicht ohne Empfindung. Geschmackvoll komponirt ist Millot's „La Danse", welche zu der Gruppe gehört, die das neue Opernhaus überragt. „La jeune Tarentine" von Schönewerk, prächtig modellirt, scheint in einer höchst unbequemen Stellung auf einem Steinhaufen zu schlafen, und man muß André Chenier gelesen haben, um diese Figur zu verstehen:

Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentine!
Son beau corps a roulé sous la vague marine.

Carpeaux: „Les quatre parties du monde soutenant la Sphère" ist für einen Brunnen im Jardin du Luxembourg bestimmt; der Kaukasier, der Afrikaner, der Mongole und der Indianer, welche zusammen das Gerippe eines astrologischen Globus tragen, sind wohl möglichst passend gruppirt, aber wie die ganze Gruppe für einen Brunnen passen soll, bleibt dem Beschauer unverständlich. „Pierre Corneille" ist von Falguière in lebendiger Auffassung und malerisch drapirtem Mantel für die Comédie française ausgeführt worden; auch in Truphème's „Mirabeau" ist Leben und Schwung. Köstlicher Humor liegt in Adriano Cecioni's (Florenz) Bronzegruppe: „Uno lutto acharnée"; ein dicker kleiner Bengel hat sich den großen Hahn zum Gespielen ausgesucht und drückt ihn mit beiden Armen an sich, schreit aber dabei jammervoll, da der Hahn sich mit allen Kräften loszumachen sucht.

Aus einer ganzen Reihe von meist graziösen und sorgfältig ausgeführten Statuetten nenne ich hier die besten: Mathurin Moreau „Primavera", Lemaire „Nidea", Le Cointe „L'Adieu", Emile Carlier „Filouse", Deloye „Phryné", Eude „Trossulus" (römischer Stutzer) ꝛc. Gruyère ist in seiner „Terpsichore" mit seinen malerischen Bestrebungen so weit gegangen, die Blumen ihres Kranzes und die Bouquets, die ihr zu Füßen liegen, grün, gelb, roth und blau zu malen und ihr auch die Armreife zu vergolden. Eine der am meisten verunglückten Statuen ist Doriot's Sappho; sie ist eben im Hinabstürzen begriffen, hängt nur mit der Schleppe ihres Mantels mit dem Felsenvorsprung in Verbindung und bildet in ihrer graziösen Fallbewegung genau die Form eines liegenden Paragraphenzeichens; einen Vortheil bietet die Statue: bei Regenwetter können mehrere Personen unter ihr Schutz finden.

Eine große Anzahl von Büsten todter und lebender Personen war im Salon aufgestellt, und die Vertreter aller der erwähnten Richtungen hatten sich an diesen betheiligt; ich zähle nur einige der besten Arbeiten auf: Charles Degeorge „Jeune Florentine", Marmorbüste und „Jeune Vénitien", Bronzebüste mit üblicher Patina, zwei reizend modellirte Köpfe; Gustave Deloye „Damenportrait" aus Terracotta, äußerst individuell in der Auffassung, geschmackvoll im Arrangement; Bartholdi „Erckmann und Chatrian" Doppelbüste, flott aufgefaßt und durch Uebertünchung herausgeputzt; Carpeaux, Portrait des Herrn Gérôme, Bronzebüste; Millet de Marcilly, reizend arrangirtes „Damenportrait"; Lemaire, treffliche „männliche Büste" aus Terracotta; Charles Iguel, „männliche Büste"; Lanzirotti (Neapel) Portrait von E. Girardin und ein zweites männliches Portrait; Pietro Calvi

(Mailand) „Selika", Gesicht aus Bronze, Turban und Shawl, welche dasselbe umrahmen, aus weißem Marmor; Effekt um jeden Preis!

Unter den ausgestellten Medaillen machten sich durch verständige Darstellung des Motivs, gute Komposition im gegebenen Raume und durch sorgfältige, reine Ausführung bemerklich: „Médaille commémorative du centenaire de Napoléon I." von Dubois; „La Résistance de Paris" von Chaplain; Portrait der Mademoiselle Jeannine Dumas, reizend in verschiedenfarbigem Wachs bossirt von Henry Cros; endlich ein Portrait des Bildhauers C. Sévin, Silbermedaille von Levillain.

Einige Reiterstatuen und öffentliche Monumente für Aegypten, Peru ꝛc. boten vom rein künstlerischen Standpunkte nicht genug Interesse, um eine eingehende Beschreibung derselben zu rechtfertigen.

Ich schließe also meinen, etwas lang gewordenen Bericht; ich habe geglaubt, darin nicht nur ein oberflächliches Bild vom Salon, dem alljährlichen Rendez-vous der französischen Künstler geben, sondern dabei auch die heutigen Bestrebungen, den gegenwärtigen Stand der Kunst und der Künstler in Frankreich überhaupt skizziren zu sollen. Die deutsche Kunst braucht sich vor der französischen nicht zu schämen, die Deutschen können aber in diesem Gebiete von den Franzosen vieles lernen; namentlich wie man die talentvollen Jünger der Kunst aneifern und unterstützen soll. **G. Guttenberg.**

Korrespondenz.

Wien, Ende Januar.

Zwei keineswegs neue Themata sind es, die gegenwärtig in vielen der Kunst nahestehenden Kreisen immer und immer wieder auf's Tapet gebracht werden, die Fragen nämlich, ob das Konkurrenzwesen, wie es heutzutage im Schwange ist, zweckentsprechend, und ob die modernen Porträtstatuen für monumentale Zwecke anwendbar seien. Das sind nun Fragen, über welche sich allerdings streiten läßt; doch ist es nicht meine Absicht, mich in die Reihen der Streitenden zu stellen, vielmehr will ich, meiner Chronistenpflicht entsprechend, Ihnen über den Anlaß, der die Wogen der Diskussion so hoch gehen läßt, berichten. Diesen bietet eine Ausstellung im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie. Den Mittelpunkt der Ausstellung bildet Schilling's Modell zu der für Wien bestimmten Kolossalstatue Schiller's, und, wie Liliputaner den Gulliver, umgeben etwa zwanzig Konkurrenz-Entwürfe zu einem Denkmal für den großen österreichischen Seehelden Tegetthoff die gewaltige Bildsäule des Dresdener Meisters. Schilling's Statue imponirt nicht nur durch ihre Maaße, sie stimmt andächtig durch die edle Weihe und den Adel ihrer Erscheinung. Wie nicht leicht ein anderer Künstler, ist Schilling aber auch vermöge seiner künstlerischen Individualität geeignet, ja berufen, gerade Schiller's Standbild zu formen. Seine Kunstweise trägt mit unverkennbarer Deutlichkeit den Stempel einer geistigen Wahlverwandtschaft mit der Schiller's zur Schau. Es ist ein nachdenklich philosophischer Zug in ihr, die Ausdrucksmittel sind von blendender Pracht, von einem Reichthum und einer Schönheit, die uns Ersatz bietet für die oft mangelnde sinnliche Kraft. Frei erhobenen Hauptes steht sein Schiller da, nicht ein „hehrer, wetterleuchtender Schiller", wie ihn Grabbe nennt, sondern als ein gottbegnadeter Sänger, als der Dichter und das Urbild seines Posa, als eine weltverlorene, träumende, sinnende Dichtererscheinung. In der Linken hält er ein Heft, in der Rechten den Stift, und mit ruhiger Geberde scheint er der von oben über ihn gekommenen Eingebung zu lauschen. Feierliche Stille umwebt die Gestalt, der Dichter lebt ganz im Banne seiner Inspiration, sein ganzes Wesen gibt ein Bild der Ruhe und der Abkehr von allem irdischen Alltagstand, der die himmlischen Klänge übertönen müßte. So ist die Statue voll und ganz, was sie sein soll. Wer Schiller's Bild nicht kannte, er müßte es vor diesem Standbilde, das vielleicht wie kein zweites das völlige Ergriffensein von der Inspiration versinnlicht, sogleich inne werden, daß es ein Dichter ist, dessen Andenken hier gefeiert werden soll; und so treu und wahr spricht das Gedanken- und Seelenleben aus der Gestalt, daß sie nicht nur schlechthin einen Dichter, sondern einen Dichter von ganz bestimmter Art und Richtung vorstellt. Die Schwierigkeiten, die das für monumentale Zwecke undankbare Kostüm des vorigen Jahrhunderts bieten mußte, sind glücklich gelöst. Sich durch die beliebte Manteldraperie über diese Schwierigkeiten wegzuhelfen, hat Schilling verschmäht. Der bis unter die Kniekehlen reichende lange Rock ermöglicht mit seinen zwanglos fallenden Faltenzügen, daß die Figur, von jeder Seite gesehen, eine gefällige Linie bietet. Die bauschige Hemdkrause an der Brust ist nach beiden Seiten zurückgeschlagen, damit der im edlen Zug sich erhebende Hals frei und schlank sichtbar bleibe und nicht durch Ueberschneidungen theilweise verdeckt werde.

Auch bezüglich des Denkmals für Tegetthoff dürfen wir uns nach den zahlreich eingetroffenen Entwürfen den besten Hoffnungen hingeben. Zwar enthält auch diese Konkurrenz-Ausstellung, wie bisher fast jede solche, einen erklecklichen Haufen von Absurditäten, indeß doch auch eine solche Anzahl höchst achtbarer künstlerischer Leistungen, daß man wohl mit einiger Beruhigung dem Schiedsspruche der Jury entgegensehen darf. Auf die Absurditäten näher einzugehen, werden Sie mir wohl gerne erlassen, ein so dankbares Thema sie auch mit ihrer unfreiwilligen Komik bieten sollten. Da das Denkmal zu Ehre und Preis eines Seehelden errichtet werden soll, lag es diesmal näher, als sonst, auf die Idee zu verfallen, einen monumentalen Brunnen zu errichten. Nicht nur in

Digitized by Google

Folge der einfachsten Gesetze der Ideenassociation, die auf das nasse Element hinwiesen, als vielmehr deshalb, weil die sich ergebenden allegorischen Sockelfiguren sich vortrefflich zu Brunnenzwecken verwerthen ließen. Einfach und anspruchslos, dabei jedoch nicht der Monumentalität entrathend, ist der als Brunnen gedachte Entwurf: „Lissa-Helgoland;" aber die Gunst, die der edle Aufbau des Sockels sich erringt, erstreckt sich nicht auch auf die unglücklich gerathene Statue selbst, die allerdings wohl Charakter hat, nur nicht den entsprechenden. Ueberaus reich und malerisch in der Wirkung ist der Entwurf „Zur Ehre Oesterreichs." Der Sockel ist für sich, mit seinen Säulenstellungen, mit den allegorischen Gruppen und den phantastischen Seeungeheuern ein dekoratives Meisterstück; aber wieder ist es die Hauptfigur selbst, bei welcher die reich sprudelnde Erfindungsgabe den Künstler im Stiche gelassen hat: der Seeheld leidet Schiffbruch. Bei den meisten Entwürfen besteht ein Riß zwischen Sockel und Statue. Ersteren zieren allegorische Figuren, fabelhafte Wesen mit grottesken Leibern, während letztere ein mehr oder minder realistisch gefaßtes Porträt eines Mannes vorstellt, den wir noch unter uns wandeln gesehen haben, und den wir nun nur mit gemischten Empfindungen in so wunderlicher Gesellschaft erblicken können. Da heißt es mit immer anderen Begriffen manipuliren und andere Gesichtspunkte wählen, je nachdem der Sockel oder die Statue betrachtet wird, wenn anders das Mißverhältniß nicht ein zu schreiendes werden soll. Rühmten wir es an Schilling's Statue, daß sie die ganze Wesenheit des dargestellten Mannes wiedergebe, so können wir dieses Lob nur sehr wenigen von den ausgestellten Entwürfen der Tegetthoffstatue nachsagen. Die meisten derselben würden sich mit eben demselben und mit mehr Recht für die Statue eines Staatsmannes, eines Redners oder überhaupt eines Generals eignen. Nur in einem Entwurfe „Lissa II" ist Tegetthoff selbst erfaßt, und das mit derbem kräftigem Griff. In seinen Mantel gehüllt, die Arme verschränkt, steht er, ein wahrer Seemann, breitspurig und festgewurzelt da. Die ganze Gestalt drückt Entschiedenheit, Festigkeit und Energie aus, der Mann war es im Stande, feindlichen Kriegsschiffen an den Leib zu rücken, um sie mit furchtbarem Stoße in den Grund zu bohren. Den wird Niemand für einen schönredenden Diplomaten halten, das ist der Mann der wortkargen, aber durchgreifenden That. Der Sockel ist einfach, vielleicht zu einfach; indessen gehören die vier gewaltigen, von michelangelesker Kraft und Großartigkeit zeugenden männlichen Figuren zu dem Imponirendsten auf dem Felde der modernen Plastik. Nicht von Michelangelo angelerntes Räuspern ist dieser mächtige Zug und geniale Schwung der Figuren, das ist eigene Urkraft, die hier in die Erscheinung dringt und Respekt vor sich einflößt. Wahlverwandt mit diesem ist ein anderer Entwurf: „Fortes fortuna adjuvat", doch muß er zurückstehen gegen den vorhergenannten. Zwar sind auch hier die Sockelfiguren, die an dem zweiten Projekte stehend erscheinen, während sie auf dem ersteren sitzen, von hoher Schönheit; allein die Figur Tegetthoff's, der, mit gespreizten Beinen, beide Hände auf sein Schwert stützend, dargestellt ist, läßt zu sehr die Noblesse vermissen. Besonders prunkhafte Projekte haben einige französische Künstler eingesendet, gerade diese haben sich mit Vorliebe der Idee der columna rostrata zugewendet, schon der überraschenden, dekorativen Effekte halber, die sich dadurch erzielen ließen. Aber so viel des Bestechenden diese Projekte für sich auch haben mögen: malerische Anordnung, glänzende Repräsentation, ein brillantes Sprühfeuerwerk von geistreichen Einfällen, — eins geht ihnen doch ab: die würdige monumentale Ruhe, und dieser Mangel richtet sie. **B. Groller.**

Kunstgeschichtliches.

B. **Düsseldorf.** Schon vor längerer Zeit berichteten wir (in Nr. 8 des VI. Jahrgangs), daß der Regierungssekretair Schreiner hier eine alte Kopie der „Vierge au berceau" gekauft habe, die wegen ihrer außerordentlichen Schönheit von Vielen für ein Werk von Raffael's eigener Hand, mindestens aber für ein unter seiner Leitung ausgeführtes Bild eines seiner besten Schüler, etwa Giulio Romano's, gehalten werde, wofür auch noch verschiedene andere Umstände zu sprechen schienen. Um sich nun hierüber einige Gewißheit zu verschaffen durch Vergleichung mit dem im Louvre befindlichen Original Raffael's (dessen Aechtheit bekanntlich auch zweifelhaft ist), hat sich Herr Schreiner vor einiger Zeit nach Paris begeben, um dort sein Bild, wenn irgend möglich, neben jenem ausstellen zu lassen. Nachdem er sich lange vergeblich bemüht, wandte er sich zur Erreichung seines Zweckes an die deutsche Botschaft, deren Vermittelung erbittend, und erhielt von derselben nach etwa drei Monaten mit einem äußerst zuvorkommenden Schreiben des Grafen Wedehlen, damaligen deutschen Geschäftsträgers in Frankreich, die Abschrift eines Briefes des Ministers des Aeußern Grafen Remusat, worin letzterer mittheilt, daß er das Gesuch des Herrn Schreiner, sein Bild im Louvre ausstellen zu dürfen, dem Minister der schönen Künste Herrn Jules Simon unterbreitet habe, von demselben aber abschlägig beschieden worden sei, weil daraus leicht ein Präcedenzfall geschaffen werden könne. Es erhelle übrigens aus dem Briefe Simon's, daß die von Herrn Schreiner neuerdings angeregte Frage schon gründlich untersucht und mit ziemlicher Sicherheit dahin entschieden worden sei, daß beide Darstellungen der „Vierge au berceau", sowohl die im Louvre, wie die etwas kleinere, im Besitze Schreiner's befindliche, wohl nur in der Zeichnung von Raffael selbst, in der Malerei aber von andern Künstlern herrührten. — Dieses in den höflichsten Ausdrücken abgefaßte Schreiben bestätigt übrigens ebenso sehr wie die bewundernde Anerkennung Aller, die das Schreiner'sche Bild in Paris gesehen, die Annahme, daß dasselbe wirklich jenes von Passavant in seinem Werk erwähnte Gemälde ist, welches Raffael selbst begonnen, aber nicht vollendet hat, das sich im Besitz des Kardinals Mazarin befand, und über dessen fernern Verbleib jede Auskunft fehlt.

Ein Kinderporträt von P. v. Cornelius. Von Herrn Marinemaler F. W. Fabarius in Düsseldorf erhalten wir folgende Zuschrift: „In einem kleinen Städtchen unweit Düsseldorf sah Schreiber dieses vor Kurzem ein sehr interessantes Bild von Peter von Cornelius, aus des Altmeisters jüngeren Jahren, mit folgendem, eigenhändig geschriebenen Attest: „Im Besitze des Herrn N. N. in N. befindet sich ein Gemälde, das Bild eines Kindes vorstellend, wie es verklärt zur lichten ewigen Heimath emporschwebt, die dunkle Erde unter sich zurücklassend. Es stellt das Porträt des damals plötzlich verstorbenen jüngsten Schwesterchens des Besitzers

dar und ist ein Werk von meiner Hand, welches ich im Jahre 1809, im Auftrage der trauernden Eltern, mit aller Liebe und mit allen mir damals zu Gebote stehenden Kunstmitteln ausführte. Dieses bezeuge ich der Wahrheit gemäß mit Unterschrift und Siegel. Dr. P. v. Cornelius. Rom, den 23. Januar 1859. Palazzo Poli." Da vorstehendes Zeugniß das Bild zur Genüge beschreibt, so sei darüber nur noch gesagt: daß es stark vier Fuß rheinl. hoch und entsprechend breit ist. Es wäre zu wünschen, da Staffeleibilder dieses unsterblichen Meisters so äußerst selten sind, daß es für ein öffentliches Museum oder für eine größere Privat-Galerie von der Besitzerin, einer Wittwe, erworben würde.

Kunstliteratur.

Die vorjährige Ausstellung alter Bilder in Amsterdam ist der Gegenstand einer glänzend ausgestatteten Publikation von Henry Havard geworden, welche bei D. A. Thieme in Arnheim erschienen ist. Das Werk enthält 135 Seiten Text in groß Quart und verbreitet sich eingehend über die holländischen Malerschulen des 17. Jahrhunderts unter stetem Bezug auf die besagte Ausstellung. Von einer Anzahl der hervorragendsten Gegenstände derselben sind Photographien beigegeben.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. Januar.

La gravure Florentine au XV. siècle, les nielles des orfèvres, par H. Delaborde (Mit Abbild.). — Le mouvement archéologique relatif au moyen âge (1. article), von A. Darcel (Mit Abbild.). — Leopold Robert d'après sa correspondance inédite, von Clément (4. article) — Une histoire de la céramique, von René Menard (Mit Abbild.). — Rome, description et souvenirs, de Francis Wey, von Duplessis. — L'exposition de Nantes, von Merson. — Les grandes collections étrangères II. Rich. Wallace, von Mancino. — Fouilles du forum de Rome, von Menard (Mit Abbild.). — Beigegeben zwei Radirungen von Jaquemart I. Japanesische Untertasse, die Göttin Kouan-In darstellend. 2. Porträt von Sir Rich. Wallace.

The Academy Nr. 64.

Rossi's and Cibo's painters of Foligno. — Jean Cousin.

The Art-Journal. Januar.

Art and treasures in Siam (Mit Abbild.). — Obituary: Mrs. Carpenter W. Fisk, T. Sully. — National exhibition at Kioto, Japan. — Chapters towards a history of ornamental art No. 1. von E. Hulme. — Art-notes from Florence. — Peter Nason. — Dürer's feast of the roses, von Mrs. Atkinson. — Art in the Belfry, von Jewitt (Mit Abbild.). — South Kensington museum. — Royal Scottish academy. — National portrait gallery.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 88.

Die Thonwaarenfabrikation der Athener (Schluss). — Tiroler Marmor. Die Academie de France in Rom.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 1.

L'art à l'étranger: Parme, le Corrège, le musée, la madonna della Steccata et le Parmesan, le théatre Farnèse. — Cérémonies publiques célébrées aux Pays-Bas du XVI au XVIII. siècle (Forts.).

Im neuen Reich. No. 2.

Die Entwickelung der niederländischen Malerei, von J. A. Crowe.

Kunst und Gewerbe. Nr. 4.

Gesetzentwurf, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste.

Christliches Kunstblatt. No. 1.

J. Schnorr, von Cl. Brockhaus. — Die Kanzel. — Literatur: Spörri, Ueber den Kultus der Madonna.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Durazzo.

Auszug aus der Preisliste.

(Schluß.)

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. u. W.
2872	Stehender junger Edelmann	650
2873	Sitzende Frau	700
2874	Stehender junger Krieger	675
2876	Glücksrad	205
2877	Psyche. Duch. 232	505
2878	Junge Frau	415
2879	Liegender nackter Mann. Duch. 323	505
2880	Büste eines jungen Mannes	680
2881	Bacchus als Kind. Duch. 218	500
2882	Junge Frau mit Schwert. Duch. 315	241
2883	Hercules tödtet den Cacus	125
2884	Triton m. Nymphe (P. 620)	312
2885	Büste eines römischen Kaisers	200
2886	Triton eine Nymphe liebkosend. Duch. 238	401
2887	Nackte Frau mit Füllhorn (P. 34)	591
2888	Hercules besiegt d. Hydra. Duch. 247	291
2889	Junge Frau. Duch. 314	283
2890	Triton u. Nereide	400
2891	Simson zerreißt d. Löwen. Duch. 18	410
2892	Triton m. Nymphe und Liebesgöttern	603
2893	Zwei Kinder m. einem Hunde spielend	400
2894	Orpheus. Duch. 255	500
2895	Dasselbe Bl.	300
2896	Nackter Knabe	130
2897	Amor an einem Triumphwagen (P. 746)	691
2898	Halbfig. eines jungen Mannes	406
2899	Amor nackt	151
2900	Drei nackte tanzende Kinder. Duch. 291	1811
2901	Triumph Amor's (P. 643)	431
2902	Römischer Feldherr. Duch. 265	401
2903	Grablegung. Duch. 106	401
2904	Göttin Ceres	271
2905	Vier Heilige	225
2907	Weibliche Heilige	204
2908	Der heil. Sebastian	176
2910	Triton (P. 620)	263
2912	Drei tanzende Frauen. Duch. 287	601
2913	Triumphzug d. Neptun. Duch. 214	561
2914	Die heil. Margaretha. Duch. 208	760
2915	Herkules erdrückt den Antäus. Duch. 246	165
2916	Mucius Scaevola. Duch. 263	360
2917	Nymphe. Duch. 237	505
2918	Reich. Ornament m. Sphinx. Duch. 356	400
2919	Ornament m. Satyrweibchen. Duch. 362	441
2920	Ornament m. Satyr	351
2921	Auferstehung, v. Peregrini. Duch. 122	1400
2922	Dasselbe Bl.	2680
2923	Triumphzug d. Mars und d. Venus. Duch. 220	161
2925	Simson tödtet den Löwen, v. Peregrini. Duch. App. a	241
2926	Scenen a. d. Leben der heil. Jungfrau	1000
2927	Artaxerxes. Duch. 262	150
2928	Drei Nymphen	405
2929	Herkules u. Muse (P. 656)	420
2933	Drei Frauen	300
2935	Arion auf einem Dephin. Duch. 257	340
2937	Roma, von Peregrini. Duch. 216	231
2938	Dasselbe Bl.	361
2941	Laubwerkornament, v. Peregrini. Duch. 354	300
2943	Tobias und d. Engel. Duch. 20	690
2944	Heiliger in ganzer Fig.	351
2946	Laubwerkornament. Duch. 371	301
2951	Ornament mit Satyrn und Tritonen, v. Peregrini. Duch. 360	136
2952	Ornam. m. Schild und Vase	250
2953	Aehnl. Komposition	300
2954	Laubwerkornament. Duch. 369	200
2955	Urtheil des Paris. Duch. 233	201
2962	Nackter jung. Mann v. Peregrini. Duch. 319	185
2967	Zwei sitzende Musen	150
3001	Ornament. Duch. 370	751
3002	Enthauptung einer Heiligen. Duch. 271	100
3003	Junge Frau vor einem todten Jüngling (P. 697)	250
3004	Heil. Jungfrau	400

Digitized by Google

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. & W.
3005	Herkules und Dejanira, v. Peregrini. Duch. 253	210
3006	Halbfigur eines Mannes. Duch. 329	351
3007	Geburt Christi	500
3008	Anbetung d. Könige Duch 32	3800
3009	Büsten zweier Krieger. Duch. 338	771
3010	Zwei ähnl Büsten. Duch 336	570
3015	Laubwerkornament v. Peregrini. Duch. 365	200
	3. Handzeichnungen.	
3962	Canaletto, Platz in Venedig. Federzeichnung	150
4019	Fra Filippo Lippi, Allegorie. Sepiazeichnung	105
4030	A. da Messina, Kopf eines jungen Mannes	190
4055	P. Perugino, Skizzenblatt. Federzeichnung	130
4059	B. Pinturicchio, Figur eines jungen Kriegers	115
4081	G. Ribera, Der heil. Hieronymus	100
4101	Raffael Santi, „Quos ego"	200
4102	— Gruppe kämpfender Krieger	150
4158	Lionardo da Vinci, Krieger zu Pferd	601

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. & W.
4195	Convolut von 156 Bleistiftzeichnungen v. Giov. David	142.30
4581	Blondel, Architecture française 4 vols	282
4608	Hamilton, Antiquités Etrusques	140
4676	Ars moriendi	151
4744	Recueil d'estampes représentant les grades etc. suivant les costumes de toutes les nations 2 vols.	103
4745	Sammlung von Theaterkostümen	231
4763	Theod. de Brv. „Stam- und Wapenbüchlein"	181
4806	Peccellio, Corona delle nobili	217
4818	Sammlung von 24 Darstellungen aus der Ehrenpforte von Dürer	301
4825	Hogenberg, N., Einzug Karl's V.	220
4901	Album von Ornamenten	231
4903	Berain, 125 Bl. mit Darstellungen von Möbeln, Kandelabern ꝛc.	540

Inserate.

[82] **Einladung**
zur
Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen
Kunstausstellung
im Jahre 1873.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	vom	27. April	bis	11. Mai;
St. Gallen	-	18. Mai	-	8. Juni;
Zürich	-	15. Juni	-	6. Juli;
Schaffhausen	-	13 Juli	-	27. Juli;
Glarus	-	3. August	-	17. August;
Winterthur	-	24. August	-	7. September;
Basel	-	14. September	-	12. October;

Die Einsendungen sind bis spätestens den 15. April
an das Comité der schweizerischen Ausstellung in Constanz
zu richten. Alle Künstler des In- und Auslandes werden eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.
Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**
Holzschnitt-Ausgabe.
[83] Mit erläuterndem Text
von
Dr. H. LUECKE.
Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE
Vossische Uebersetzung.
Mit vierzig Original-Compositionen
von
Friedrich Preller.
In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*
Zweite Auflage.
In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.
Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Ein Oelgemälde von Peter von Cornelius,
mit vom Meister eigenhändig geschriebenem Dokument über die Aechtheit, ist zu verkaufen. Näheres in der Exped. d. Bl. [84]

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [85]

Deutsche Jugend.
Illustrirte Monatshefte.
Unter Mitwirkung
von
Fr. Bodenstedt, F. Bonn, Th. Colshorn, E. Enslin, Eman. E. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Güll, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed Mörike, F. Oldenberg, W Osterwald, A. Pichler, D. Roquette, W. Scherer, H Schmid, Theod. Storm, J Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.
Herausgegeben von
J. Lohmeyer.
Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von
H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Führich, Albert Hendschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.
Unter künstlerischer Leitung von
Oscar Pletsch.
Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.
1 Mark = 10 Sgr. = 36 Kr. rh.
6 Hefte bilden einen Band.
Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Der Kunst-Verein für die **Rheinlande und Westphalen** vertheilt neben der Verloosung von Bildern und Kunstwerken an seine Aktionäre alljährlich vortreffliche Rietenblätter.

Die Herren Künstler, welche im Besitze angefangener oder vollendeter Platten, oder zum Stiche geeigneter Bilder sind, ersuchen wir die resp. Anträge nebst Preisforderung unter Beifügung einer photographischen Nachbildung in der Größe des zu liefernden Stiches bis zum 1. Mai c. an den unterzeichneten Secretär einzureichen.

Düsseldorf, den 15. Januar 1873.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen.

[86] Der Secretair.
Dr. Hausmann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von **C. Grumbach** in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 18.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à $2\frac{1}{2}$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

14. Februar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die großherzoglichen Kunstsammlungen in Schwerin. — Korrespondenz aus Nürnberg. — Lay und Fischbach, Südslavische Ornamente; Ambros, Bunte Blätter; Oppermann, Rietschel; Didron's Annalen; Photographische Publikationen des Britischen Museums; Racinet, l'Ornement polychrome. — Monument für Cetros. — Münchener Kunstverein. — Düsseldorf: Ausstellung von Bismeyer & Kraus. — Eggersfeier in Berlin. — Erzbischöfliches Museum in Utrecht. — Berichtigung. — Inserate. — Beilage: Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst No 3.

Die großherzoglichen Kunstsammlungen in Schwerin.

Schwerin, Januar 1873.

Für die hiesigen Kunstschätze fehlt es noch immer an einer würdigen Unterkunft. Ueber den beabsichtigten Bau eines Museums auf den Fundamenten des am „Alten-garten" seiner Zeit im Projekt aufgegebenen Palaisbaues wurde viel deliberirt, bis derselbe schließlich auf unbestimmte Zeit ausgesetzt worden ist. Inzwischen hat man vor einigen Monaten dasjenige Privatgebäude in der Paulsstadt, in welchem die Kunstsammlungen bisher untergebracht waren, von Seiten des Staats angekauft, um in dem Erdgeschosse desselben die Sammlung plastischer Kunstwerke, die im Laufe der letzten Jahre durch verschiedene Ankäufe in Italien nicht unbedeutend vermehrt worden, einigermaßen passend unterzubringen.

Der Geheime Cabinetsrath E. Prosch, Direktor der hiesigen Kunstsammlungen, der sich von jeher um die Bereicherung und Conservirung derselben sehr verdient gemacht, hat auch kürzlich wiederum die Aufstellung der plastischen Werke persönlich geleitet. Es sind darunter fünfundvierzig Bildwerke aus der griechisch-römischen Kunstperiode von der höchsten künstlerischen Bedeutung. Wir nennen beispielsweise davon nur die Abgüsse der Venus von Milo, der Venus vom Capitol, der mediceischen Venus, des Apollon vom Belvedere, des Hercules vom Belvedere, die Homer-Hermen. Mit die bedeutendste neuere Acquisition ist eine Homer-Herme aus parischem Marmor, welche nach kompetentem Urtheil die vier Homer-Hermen des Capitols übertrifft. Sie wurde 1868 in einem Weinberge von Terracina aufgefunden und vor etwa zwei Jahren vom Großherzoge für die Schweriner Sammlung angekauft. Auch die übrigen Bildwerke unserer Sammlung sind theils Originale, theils Abbildungen in Marmor und Gyps.

Die Sammlung zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste derselben soll nach und nach so weit vervollständigt werden, bis alle Repräsentanten der klassischen griechischen und römischen Bildhauerkunst in derselben vertreten sind. Die zweite Abtheilung enthält Gypsabgüsse und Copien aus Stein, Bronze u. s. w., von Skulpturen aus dem christlichen Mittelalter, der Renaissancezeit, der Periode des Barokstyls und aus der neueren Zeit, zusammen etwa 125 Nummern, von deren Vervollständigung und Aufstellung wegen Mangels der dazu erforderlichen Räumlichkeiten für jetzt noch Abstand genommen ist.

Die Gemäldegallerie hat durch die Aufstellung der plastischen Werke im Allgemeinen eine Veränderung nicht erfahren, nur daß diejenigen Räumlichkeiten in der ersten Etage, welche bisher die Gypsabgüsse ꝛc. enthielten, mit zur Galerie verwandt worden sind, wodurch der theilweisen Ueberfüllung einzelner Kabinete wenigstens in Etwas abgeholfen ist.

Die Gemälde, welche die hiesige Galerie bilden, gehören bekanntlich zum größten Theil der niederländischen Schule an, so daß eine kunsthistorische Aufstellung derselben vom zweiten bis zum achten Zimmer möglich geworden ist. Das erste Zimmer enthält diejenigen Gemälde, welche nicht zu den Niederländern gehören. Es sind dies besonders Werke von Deutschen, Italienern, Spaniern und Franzosen aus früherer Zeit. Im zweiten Zimmer befinden sich die Gemälde der Niederländer aus dem sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert. Das dritte Zimmer zeigt uns Gemälde von Rembrandt, von seinen Schülern und von

deren Nachfolgern; ebenſo von den Schülern und Kunſtgenoſſen des Rubens und deren Nachahmern, und zwar ſämmtlich aus dem ſiebenzehnten Jahrhundert. — Von Rembrandt ſelbſt ſind zwei treffliche Gemälde, das eine „Saul und David," das andere „Zacharias im Prieſtergewande" darſtellend, vorhanden. Von den ſechs Gemälden des Paul Potter ſind nach der Kenner Urtheil zwei den allerbeſten Werken deſſelben zuzuzählen.

Im vierten Zimmer findet man beſonders Genre-, Marine- und Landſchaftsbilder aus dem ſiebzehnten Jahrhundert, ferner einige treffliche Thierſtücke und Stilleben von Hondekoeter. Einige Landſchaften von Jacob Ruisdael, ein landſchaftliches Thierſtück von Johann Heinrich Roos, ſo wie der „Kopf eines alten bärtigen Mannes" von Ferdinand Bol ſind anerkannte Meiſterwerke. Das fünfte Zimmer enthält Gemälde aus dem ſiebzehnten und aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Es ſind dies Marinen von Ludolf Backhuyſen, Zeemann und A. Smit. Von Adriaen van der Werff und Jan van Huchtenburgh ſind ebenfalls einige ſchätzbare Werke vorhanden.

Im ſechsten Zimmer, welches durch eine Zwiſchenwand in zwei Hälften getheilt iſt, ſind nur Gemälde aus dem achtzehnten Jahrhundert: Thierſtücke von Oudry, de Haen u. A.; daneben ſind noch einige Bilder von Balthaſar Heemskerk beſonders erwähnenswerth.

Das ſiebente Zimmer enthält zwar auch noch einige Niederländer, meiſtens aber doch Gemälde von deutſchen Künſtlern, die ſich nach Niederländern bildeten; außerdem idylliſche Scenen mit Staffage aus der griechiſchen Mythologie von Dietricy, ſo wie Genrebilder, Landſchaften, Stilleben ꝛc. von Findorf u. A.

Das achte Zimmer vereint Gemälde des neunzehnten Jahrhunderts von Künſtlern verſchiedener Länder. Schotel's „Strand von Scheveningen", Achenbach's „Tyroler Landſchaft," der „See bei Berchtesgaden" von Brandes, Meyerheim's „Venetianiſche Mädchen", Tiſchbein's „Tyrolerin" u. a. m. ſind darunter hervorzuheben.

Daneben haben wir hier von mecklenburgiſchen Malern einzelne tüchtige Leiſtungen anzuführen, ſo die Werke von Suhrland, Schumacher, G. Lenthe und Theodor Schlöpcke (von letzterem die meiſterhaften Portraits von Fritz Reuter und G. zu Putlitz). Die neueren Werke der Mecklenburger ſind in drei zuſammenhängenden Zimmern des zweiten Stockwerks, woſelbſt ſich auch die reichhaltige Kupferſtichſammlung in drei weiteren Zimmern befindet, zu einer Separatſammlung vereinigt. Von den dort vorhandenen Gemälden nennen wir die von Theodor Schlöpcke, Gaſton Lenthe, Theodor Fiſcher, Hoff, Jentzen, Paulſen Dörr, Fritz Sturm und Ferdinand Meyer.

In den übrigen vier, für gewöhnlich nicht geöffneten Lokalitäten ſind unter Anderm circa 40 theils ganz, theils halb vollendete Portraits von Balthaſar Denner, ſo wie eine Anzahl intereſſanter Kopien vorhanden nach Kompoſitionen von Raffael, Fr. Francia, Tizian, Correggio, van Dyck, Battoni, Caspar Netſcher u. A.

Unter den neueren Erwerbungen verdient ein Genrebild von Fried. Pecht in München erwähnt zu werden. Es führt eine Scene des Shakeſpeare'ſchen Dramas: „König Heinrich VIII. mit Anna Boleyn auf dem Feſte beim Cardinal Wolſey" vor, und feſſelt durch die feine geiſtreiche Charakteriſtik der einzelnen Phyſiognomien. Ferner ſind im Laufe der letzten zwei Jahre diverſe im Auftrage des Großherzogs von Schlöpcke, Jentzen u. A. gemalte Bilder der Galerie einverleibt worden, ſo daß abermals für neue Erwerbungen ein Raummangel ſich fühlbar macht, welcher durch den Bau eines Muſeums am gründlichſten würde gehoben werden. S.

Korreſpondenz.

Nürnberg, Ende Januar.

R. B. In unſerer Stadt herrſcht gegenwärtig ein verhältnißmäßig ſehr reges Kunſtleben, das ſich freilich weniger auf Produciren großer neuer Kunſtwerke als auf Sammeln und Veröffentlichen älterer Werke der Kunſt und des Kunſtgewerbes erſtreckt.

Unter den hieſigen Malern nimmt K. Raupp den erſten Rang ein. Er malt ſehr fleißig ſeine großen, ſtimmungsvollen, beſonders in koloriſtiſcher Beziehung hochvollendeten Bilder, meiſtens Motive vom Chiemſee behandelnd, in welchen Landſchaft und Figuren ſich das Gleichgewicht halten. Dieſelben finden wegen ihrer poetiſchen Auffaſſung und gediegenen, ſchönen Ausführung allgemeinen Beifall und werden, trotzdem Nürnberg für den Bildermarkt ſehr ungünſtig liegt, ſtets friſch von der Staffelei weg verkauft.

Dieſem Künſtler ſchließen ſich die vortrefflichen Architekturmaler Gebrüder Ritter in würdiger Weiſe an. Sie leiſten auf ihrem Gebiet wohl das Höchſte, das geleiſtet werden kann. Der ältere Bruder Paul malt meiſt in Oel und iſt ausgezeichnet wegen ſeiner liebevollen Durchführung bis in die feinſten Details hinein; der jüngere Bruder Lorenz malt lieber in Waſſerfarben und iſt groß in der maleriſchen Auffaſſung vorhandener Baulichkeiten.

C. Jaeger malt vorzugsweiſe charaktervolle Porträts von Komponiſten, Dichtern ꝛc., welche der Buchhändler Bruckmann in München in photographiſchen Reproduktionen (auch in zwei eleganten Albums vereinigt) herausgiebt.

Von größeren Publikationen ſchließen ſich an das vor einigen Jahren erſchienene ſehr gediegene Werk über Adam Krafft von Wanderer zunächſt A. Ortwein's vortreffliche Aufnahmen von Architekturen und kunſt-

gewerblichen Gegenständen in Nürnberg aus dem Zeitalter der Renaissance an, welche einen Haupttheil der großen Publikation der Deutschen Renaissance durch E. A. Seemann bilden, dazu auch die Veranlassung gegeben haben. Von Lorenz Ritter's schönen Ansichten aus Nürnberg in malerischen Radirungen, davon diese Blätter binnen Kurzem eine Probe bringen werden, ist soeben das zweite Heft (mit sechs Blatt) erschienen; diese Blätter gehören wohl mit zu den besten freien Radirungen, welche in neuerer Zeit in Deutschland gefertigt worden sind. — Eine große Anzahl mehr oder weniger geschickter Kupferstecher, eine Frucht der Wirksamkeit A. Reindel's, und einige gute Xylographen arbeiten für Buchhändler. Zu dem illustrirten Prachtwerke „Aus deutschen Bergen", welches sich eines Beifalls erfreut, wie wohl kaum ein anderes Werk der Art, haben K. Raupp und L. Ritter sehr bemerkenswerthe Beiträge geliefert.

Die Bildhauer B. Klingenstein u. A. arbeiten vorzüglich im Dienste des Kunstgewerbes, modelliren Dolchscheiden, Schmuckhalter, Ofenkacheln, Schüsseln u. A.

Der Antiquitätenhandel blüht hier wie kaum an einem andern Orte. Neben vielen Privatleuten sammeln natürlich vorzüglich das Germanische Museum, dessen instruktive Sammlungen, in den Räumen eines ehemaligen Karthäuser-Klosters, sich eines wohlbegründeten Weltrufs erfreuen und, nach andern Gesichtspunkten, das neu gegründete Gewerbe-Museum, dessen verständig ausgewählte Sammlungen sich schnell mehren und trotz des ungünstigen, provisorischen Lokals in ansprechender Weise aufgestellt sind.

Kunstliteratur.

Südslavische Ornamente, gesammelt und herausgegeben von Felix Lay, gezeichnet von Friedr. Fischbach. (Selbstverlag von Fr. Fischbach in Hanau a. M.)

Bei unseren Bestrebungen zur Hebung der Kunst-Industrie hat man von fast allen Seiten das Studium der alten Werke, welche aus einer Zeit stammen, da die Unnatur in der Kunst noch nicht überhand genommen hatte, als nothwendig erkannt. Da man aber immer wieder Neues verlangt, reicht das, was die modernen Kulturvölker in Westeuropa in dieser Beziehung geschaffen, zu Vorbildern nicht mehr aus. Wir müssen auch zu jenen Völkern zurückkehren, welche abseits von den großen Straßen der modernen Kultur-Entwickelung liegen, deren Erzeugnisse von der modernen Kultur noch nicht beeinflußt und verdorben worden sind. Wir finden bei ihnen vielfach sehr schöne, durchaus stilvolle Muster, von denen manche mit den alten Mustern in Deutschland, Frankreich und Italien große Aehnlichkeit haben, und welche für unsere heutigen Zwecke oft unmittelbar verwendbar noch häufiger aber wegen ihrer primitiven künstlerischen Motive überaus lehrreich für das Studium der dekorativen Kunst überhaupt, für uns also von großer Wichtigkeit sind. Daher in unsern Tagen das große Interesse an der Industrie der Inder, der Perser, der Chinesen und Japanesen, der Slaven, ja selbst wilder Völker an ganz entlegenen Stellen unseres Erdballs, bei welchen allen die Industrie seit vielen Jahrhunderten innerhalb desselben Formenkreises sich bewegt.

Zu den Volksstämmen nun, bei welchen die alten, auf der Natur des Materials und der Technik basirten, und daher richtigen Muster bei Flechtwerken, Webereien, Stickereien, an Gefäßen, Goldarbeiten ꝛc. in ihrer Haus-Industrie und nationalen Kunst überhaupt in ursprünglicher Reinheit sich noch erhalten haben, gehören von europäischen Völkerstämmen neben Russen, Schweden, Norwegern — in Deutschland findet sich dergleichen nur noch an einzelnen ganz abgelegenen Orten — vor Allen auch die Südslaven an der untern Donau.

Von der Kunst-Industrie dieser Südslaven wußte man bis vor fünfzehn Jahren noch fast nichts. Die ersten Proben ihrer Webereien und Stickereien brachten von dort A. Essenwein und Fr. Bock, welche den künstlerischen und wissenschaftlichen Werth derselben sofort erkannt hatten. Bald interessirte auch das Wiener Museum für Kunst und Industrie sich dafür; dann legte Baron Burenstamm in Wien eine ganze Sammlung solcher Erzeugnisse an.

Der Kaufmann Felix Lay in Essegg, ein intelligenter, sein engeres Vaterland innig liebender und für dessen Anerkennung und Fortschritt sehr besorgter, auch sonst vielfach verdienter Mann, hatte unterdeß schon viele Jahre lang einzelne Gegenstände dieser künstlerisch durchgebildeten Haus-Industrie seiner Landsleute, welche bei der rastlos vordrängenden modernen Kultur auch hier, wie an so vielen andern Orten, nun bald zu verschwinden droht, gesammelt und brachte seine sehr vollständige Sammlung im Jahre 1867 nach Paris zur Ausstellung. Hier sah sie Friedrich Fischbach, der bekannte, verdienstvolle Bahnbrecher auf dem Gebiete der stilisirten Ornamentik, erkannte sofort die Wichtigkeit dieser Gegenstände für die Wissenschaft sowohl als besonders für die praktischen Zwecke unserer Fabriken und veranlaßte den Besitzer derselben zu einer mit ihm gemeinsam veranstalteten, kostbaren, aber für beide Männer gleich ehrenvollen und für die Zwecke der modernen Kunst-Industrie sehr wichtigen Publikation dieser originellen Gegenstände, welche stets stilvoll in den Formen, harmonisch in den Farben und noch durchaus frei von der Korruption moderner Zeit sind. Durch sie*) werden diese fremden Produkte allgemein zugänglich und in ihrer vollen Reinheit der Nachwelt überliefert.

Lay beschaffte die Originale, Fischbach zeichnete sie, ließ sie in seinem Atelier unter seiner Aufsicht lithographiren und auf zwanzig Tafeln in meisterhaftem Farbendruck von Donderf in Frankfurt vervielfältigen. Natürlich wurden nur die besten Sachen dargestellt und daß Fischbach's Auswahl eine gute, verständige und auf das Praktische gerichtete ist, dürfen wir ihm schon zutrauen. Zwei Tafeln enthalten Silberschmuck, Ohrgehänge, Broschen, Ringe, Ketten ꝛc., alle übrigen Teppiche, Teppichborten und Stickereien auf Leinwand.

Zum näheren Verständniß dieser Erzeugnisse hat F. Lay eine einleitende Abhandlung über Geschichte, Verbreitung und Kultur der Südslaven geschrieben. Direktor

*) Auch die alten Stickereien, Webereien ꝛc. aus Rußland sind bekanntlich unlängst in einem großen kostbaren Werke abgebildet worden.

Digitized by Google

Hausmann in Hanau hat (nach Photographien) ein entsprechendes Kostümbild dazu gezeichnet, welches in Holzschnitt von Brend'amour reproducirt ist.

Uebrigens ist eine Fortsetzung dieses Werkes, welches wohl als eine Muster-Publikation bezeichnet werden darf, in Aussicht gestellt, welche erscheinen wird, sobald die Theilnahme des Publikums den bedeutenden Kosten der Herstellung entsprechend ist. **R. Bergau.**

Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Von A. W. Ambros. Leipzig, Leuckart, 1872. 8.

Obiges ist der zwar nicht unrichtige, aber sehr bescheidene Titel eines Buches, welches wir zu den geistvollsten und anziehendsten zählen, die uns seit lange auf diesem Gebiete zu Gesichte gekommen sind. Dennoch möchte ein tieferes Eingehen auf die Einzelheiten seines reichen und mannigfaltigen Inhalts kaum thunlich sein, da eine wirklich umfassende Würdigung jedenfalls den üblichen Raum für solche Besprechungen überschreiten und selbst wieder zu einem Buche anschwellen würde, wollte sie irgendwie erschöpfend verfahren.

Der Verfasser, welcher in der musikalischen Welt sich durch seine Geschichte der Musik so wie durch zahlreiche musikalische Aufsätze einen hochgeachteten Namen errungen hat, erscheint auch in diesen Blättern vorzugsweise als Kenner der Tonkunst, welcher von den neunzehn Abschnitten des Buches allein zwölf gewidmet sind. Diese natürlich liegen außer dem Bereiche unserer Zeitschrift, obwohl sie ebenfalls neben streng Fachwissenschaftlichem so viel allgemein Fesselndes enthalten, daß jeder Gebildete sie mit großem Vergnügen lesen wird. Dahin zählen wir vor Allem die Abschnitte: „der Originalstoff zu Weber's Freischütz", „Abbé Liszt in Rom", „Wagneriana", „Alessandro Stradella" ꝛc.

Uns aber ist es vor Allem von Interesse, zu sehen mit welch' feinem Sinne und oft überraschender Sachkenntniß der Musikhistoriker zugleich die Werke und Angelegenheiten der bildenden Kunst behandelt.

Halb noch dem musikalischen Gebiet angehörend ist der erste dieser Aufsätze über die innere Verwandschaft zwischen der Mendelssohn'schen und der Schwind'schen Melusinenkomposition.

Dann folgt eine in warmer Verehrung geschriebene Würdigung Overbeck's, anknüpfend an die persönliche Bekanntschaft mit jenem „halbverklärten Greise".

Unter der Ueberschrift „Tage in Assisi" erhalten wir darauf eine meisterhafte Schilderung dieser alten malerischen Bergstadt, mit ihrer sinnberückenden Weihrauchatmosphäre, ihrer Kloster- und Kirchenstimmung und vor Allem ihrer frommen Kunstrichtung, der sich eine gleich ausgezeichnete Beschreibung Pisa's und seines Camposanto's anreiht.

Namentlich aber in dem dann folgenden Abschnitt „Florenz und Elbflorenz" zeigt sich die geistvolle Beobachtungs- und Darstellungsgabe des Verfassers auf's glänzendste, so leicht und skizzenhaft auch alles gehalten ist.

Daß Ambros indeß auch den Feuilletonstil verlassen und ernstere Weisen einschlagen kann, beweist er in seiner Untersuchung über Giotto; er macht hierbei ein interessantes Experiment, in dem er in anschaulicher Weise durch nachstehendes Schema die gleichzeitige Entwicklung der mittelalterlichen Schulen in Florenz und Siena gegeneinander aufstellt, um so die merkwürdige Wechselwirkung vor Augen zu führen:

Florenz	Siena
I. Periode um 1300.	
Cimabue.	Duccio di Buoninsegna.
a. Im Cultbilde (Altarbild). Großartig ernste und strenge Schönheit.	a. Im Cultbilde. Mild-ernste mehr liebliche Schönheit.
b. Im Geschichtsbilde. Grandiose Entwicklung eines in's Titanenhafte gehenden Affektes, innerhalb der Grenzen der byzantinisch-traditionellen Komposition. (Die Wandmalereien in der Oberkirche zu Assisi.)	b. Im Geschichtsbilde. Innigste, zart antheilvolle Empfindung für die dargestellte Begebenheit innerhalb der Grenzen der byzantinisch-traditionellen Komposition. (Die Passionsgeschichte im Dome zu Siena.)
II. Periode von 1300 bis 1350.	
Giotto.	Simone da Martino.
Zurücktreten des Schönheitssinnes gegen eine dramatisch auf das Geistvollste belebte, das Einzelne motivirende Erzählungsweise. Gruppen. Bewegung. Kontraste.	Zurücktreten des Erzählertalents gegen den Schönheitssinn, der sich in einzelnen Gestalten entwickelt, die durch ihr bloßes ruhiges Dasein wirken.
Daher Vorwalten des Geschichtsbildes als Wandmalerei.	Daher Vorwalten des Cultbildes als Tafelmalerei.
Dante, der Epiker, Giotto's Freund.	Petrarca, der Lyriker, Simone's Freund.
III. Periode von 1350 bis 1400.	
Orcagna.	Ambrogio di Lorenzo.
Der Schönheitssinn klärt sich und verbindet sich mit dem Talent des Erzählers. Deutlich kennbare Züge sienesischer Einwirkung.	Die Erzählung wird lebendiger und geistvoller und verbindet sich mit dem Schönheitssinn. Deutlich kennbare Züge florentinischer Einwirkung.
IV. Periode von 1400 bis 1450 und weiter.	
Fiesole (1455).	Matteo di Giovanni (um 1470).
Der Schönheitssinn verklärt sich bis zum überirdischen Idealismus.	Die Charakteristik der Erzählung verschärft sich bis zur Karikatur.
V. Periode von 1450 bis 1500.	
Lionardo da Vinci.	Soddoma.
Die Renaissance führt zur vollen Höhe und Vollendung der Kunst.	Die Renaissance führt zur vollen Höhe und Vollendung der Kunst.

Die Florentiner, fährt Ambros dann weiter fort, waren von jeher, gleich den mit ihnen in manchem Sinne verwandten Athenienſern der antiken Welt, geistreich redselige Leute und gewaltige Erzähler. Gehört ihnen doch Boccaccio, San Giovanni Fiorentino (Pecorone) und Agnolo Firenzuola an. Im Hervorbringen von Heiligen waren sie minder glücklich, Boccaccio wenigstens war keiner und Agnolo auch nicht.

Bei den Sieneſen dagegen treten als charakteristische Erscheinungen einige Lokalheilige in den Vordergrund, in denen sich die schwärmerische Begeisterung mit scharfem Verstande und großem echt patriotischem Geiste merkwürdig einen: Katherina von Siena und Bernhardin von Siena. Diese Eigenthümlichkeiten waren für den Grundzug der Kunst in Florenz und Siena sicher von Bedeutung. Wollte man obiges Schema in's Einzelne ausführen, würde Alles noch viel bestimmter zu Tage treten. Welche Gewalt der Leidenschaft entwickelt nicht Cimabue in seinen Patriarchen und evangelischen Geschichten!*)

*) Dieses möchte doch noch nachzuweisen sein!

Digitized by Google

Hebt dieser opferbereite Abraham nicht sein Schwert gegen Isaak, als gelte es einen Riesen zu fällen? — Stürzt dieser verrätherische Judas im Garten Gethsemane nicht gegen seinen Meister, wie ein Tiger seine Beute fasst? — Und nun dagegen Duccio.

Da ist z. B. seine „Kreuzabnahme". Für die Komposition hält er mit fast religiösem Respekt die traditionellen Motive bei, wie solche z. B. das bekannte Kanzelrelief von S. Leonardo in Florenz zeigt. Auch Niccolo Pisano behält für seine berühmte Portallünette von Lucca diese Motive, die er zunächst mit dem Sinne des Plastikers ergänzt, belebt und veredelt. Duccio verklärt die Gestalten zu wundersamer Schönheit und veredelt sie durch die Züge zartester Empfindung. Wie z. B. der Todte, aus dessen Händen die anheftenden Eisennägel schon entfernt werden, durch die natürliche Schwere mit dem Oberleibe vom Kreuze herabsinkt, und wie ihn die Mutter mit offenen Armen auffängt, ist es wie eine Umarmung nach schmerzlicher Trennung: da habe ich dich wieder! — Giotto geht kaum irgendwo in ähnlicher Weise auf zarte Rührung aus. Seine Klage um den Leichnam Christi (im Bilderkreis zu Padua) drückt den Schmerz mit aller Gewalt der herbsten Tragik aus. Er ist eine mannhafte starke Natur und eine solche mußte auch kommen, um dem Byzantinismus in der Kunst ein Ende zu machen, um ihr, wie Cennino und Ghiberti von Giotto rühmen, neue Pfade zu bahnen, wie sie noch Keiner vor ihm gewandelt. —

Die vorstehenden Abschnitte und der anschließende „Zur Geschichte des Antichrists" bewegen sich, wie man sieht, fast nur in der Schönheitswelt Italiens, aus welcher Ambros uns eine Fülle der köstlichen Früchte seiner Beobachtungsgabe darbietet.

Der altdeutschen Kunst gehört das letzte von seinen der bildenden Kunst gewidmeten Kapiteln: „Von der Holbein-Ausstellung in Dresden", in welchem er auf's Entschiedenste Partei für die Dresdener Madonna nimmt. **H. Allmers.**

* **Von Oppermann's trefflicher Biographie Rietschel's** ist soeben eine zweite vermehrte Auflage (Leipzig, Brockhaus) erschienen. Abgesehen von einigen Kürzungen und Berichtigungen ließ der Autor die erste frische Fassung des Textes **im Wesentlichen stehen. Als Anhang enthält die neue Auflage eine Beschreibung des Lutherdenkmals in Worms und ein Verzeichniß der im Rietschel-Museum zu Dresden vereinigten Skulpturwerke. Außerdem ist ein gelungenes Porträt Rietschel's nach Photographien gestochen von Friedrich, beigefügt. Die Lektüre des Buches kann vornehmlich unserer nachwachsenden Künstlergeneration nicht warm genug empfohlen werden. Es ist eine der ansprechendsten und lehrreichsten Künstlerbiographien, die wir besitzen.**

* **Didron's Annalen** sind, wie der Herausgeber seinen Lesern am Schlusse des 27. Bandes ankündigt, vorläufig eingegangen, — und wie wir nach dem Tone dieser Ankündigung vermuthen, wohl nicht bloß vorläufig, sondern für immer. Außer den ungünstigen Zeitumständen, auf welche Hr. E. Didron zur Motivirung seines Entschlusses hinweist, scheinen es namentlich persönliche Gründe und besonders die großen Kosten des Unternehmens zu sein, welche das Eingehen veranlaßten. Den Abonnenten wird ein ausführliches Register von der Hand des Hr. Barbier de Montault, eines Hauptmitarbeiters der Annalen, für nächste Zeit in Aussicht gestellt. Wir können nicht ohne lebhaftes Bedauern von der so reichhaltigen und gediegen ausgestatteten Publikation scheiden, welche der eifrigen Thätigkeit auf dem Gebiete der christlichen Archäologie Frankreichs lange Jahre hindurch zum Sammelpunkte diente.

Sn. **Britisches Museum.** Ueber die von der Verwaltung des Britischen Museums herausgegebene Sammlung von Photographien nach Werken der Skulptur und der Kleinkunst des klassischen Alterthums, der Aegypter und orientalischen Völker, sowie der autochtonischen und vorhistorischen Welt ist jüngst ein Verzeichniß mit Preisangaben erschienen. Dasselbe ist von einer Einleitung begleitet, deren Verfasser, Charles Harrison, hauptsächlich über die der griechischen und römischen Kunstwelt angehörigen Schätze des Britischen Museums zu orientiren sucht. Die photographischen Reproduktionen der unter dem Namen „Elgin Marbles" bekannten Bruchstücke des plastischen Schmuckes vom Parthenon, sowie mancher Skulpturen der ehemaligen Sammlung Blacas, endlich der assyrischen Reliefs werden Freunden antiker Kunst eben so willkommen sein wie sie dem archäologischen Studium nützlich sind. Die Photographien sind einzeln und in Serien von Fr. Bruckmann in Berlin zu beziehen, desgleichen der Katalog zum Preise von 5 Groschen.

Sn. **L'Ornement polychrome.** Das unter diesem Titel von A. Racinet herausgegebene Prachtwerk, Verlag von Firm. Didot in Paris, ist mit dem jüngst erschienenen 10. Hefte, welches als Text einen Abriß der Geschichte des Ornaments mit zahlreichen Holzschnitten bringt, vollständig geworden. Das ganze Werk umfaßt 100 Tafeln in Hochquart, mit ca 2000 Dekorationsmotiven in sehr geschickter Gruppirung und zeichnet sich bei vortrefflicher Ausführung des Chromodruckes durch einen erstaunlich billigen Preis aus. Vor der „Grammar of ornament" von Owen Jones hat es den Vorzug größerer Mannigfaltigkeit und gleichmäßigerer Berücksichtigung der verschiedenen Kunstepochen voraus, wenn auch die leicht erklärliche Vorliebe für die Stile Louis XIV. und Louis XV. und für die nationale Kunst der Franzosen überhaupt nach dieser Seite hin des Guten vielleicht etwas zu viel gethan hat.

Konkurrenzen.

Monument für Eötvös. In Pest hat sich ein Komité gebildet, welches zur Anfertigung von Konkurrenzentwürfen für ein dem ungarischen Schriftsteller (und Minister) Baron Joseph Eötvös zu errichtendes Monument unter nachfolgenden Bestimmungen einladet. Das Denkmal wird auf einem freien Platze, wahrscheinlich in einem Garten und zwischen Bäumen stehen. Das Material wird Metall sein und die Höhe des Monumentes ohne Sockel etwa 12 Fuß betragen. Dasselbe soll die Gestalt des Barons Joseph Eötvös, treu nach seinem Leben und Charakter, in künstlerischer Auffassung darstellen. Die übrigen Details kann der Künstler selbst bestimmen. Die Bewerber müssen ihre Pläne als Gypsmodell mit einem ihren Namen bergenden Motto bis spätestens 31. December 1873 an den Secretär des Komités in den Akademie-Palast nach Pest senden. Mit einer Planskizze kann nicht konkurrirt werden, und das Modell muß ohne Sockel wenigstens 4 Fuß hoch sein. Sockelmodelle, Zeichnungen oder Kostenvoranschläge **werden gerne angenommen, aber nicht unbedingt gefordert. Die gesammten Kosten der Anfertigung, des Sockels, der Aufstellung und anderweitiger Nebenausgaben dürfen jedoch nicht mehr als höchstens 40- bis 50,000 fl. betragen. Die Prämie beträgt 400 Francs und wird dem besten Werke in jedem Falle ausgeliefert. Konkurriren können sowohl vaterländische als auch ausländische Künstler.**

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Man rühmt den Slaven bekanntlich bedeutende Anlagen zu technischer Fertigkeit nach. Die Richtigkeit dieser Behauptung bewährt sich neuerlich auch im Gebiete der Kunst; speziell in München, woselbst sich eine förmliche Kolonie slavischer Künstler niedergelassen hat. Daß sie sammt und sonders Schüler Piloty's sind, versteht sich von selbst, ich wenigstens würde mich nicht im Geringsten darüber wundern, wenn ich Ihnen eines schönen Tages von den Leistungen junger Südsee-Insulaner zu berichten hätte, die sich unter seiner Führung der Kunst geweiht. Doch Scherz bei Seite: es ist gewiß eine Thatsache, die zu denken gibt, wenn eine einzige Wochenausstellung des Kunstvereins, dem die wie Pilze emporschießenden Kunsthandlungen die besten Kräfte zu entführen pflegen, drei größere Bilder von Künstlern slavischer Nationalität vorführt. Da haben wir drei Maler, deren Namen mit ski endet; Gierymski, Chemonski und Czachorski. Eines weiteren Ausweises über ihre Nationalität bedarf es nicht. Dem ersten verdanken wir schon

Digitized by Google

manche verdienstliche Leistung und sein Name kann ohne eine grobe Ungerechtigkeit nicht ungenannt bleiben, wenn von den meistversprechenden jüngeren Kräften der Münchener Schule die Rede ist. Was seine beiden Landsleute betrifft, so erinnere ich für meine Person mich allerdings nicht an eine frühere Arbeit derselben, will aber gerne zugeben, daß die Schuld ganz allein auf meiner Seite ist. Aber daran liegt am Ende doch wenig: die Hauptsache ist und bleibt, daß sie jetzt ein paar Bilder zur Ausstellung brachten, die man nothwendig nennen muß. Ueberhaupt hat man sich daran gewöhnt, wie Pallas aus dem Haupte des Zeus fix und fertig hervorsprang, hie und da einen jungen Künstler aus Piloty's Schule erstehen zu sehen, von dessen Existenz die Welt bisher keine Ahnung hatte. Und eines ist sicher und gewiß: vielversprechend sind sie alle, diese jungen Talente; schade nur, daß sie zumeist nicht so viel halten, wie sie versprochen haben. W. Czachorski zeigt uns in seinem „Eintritt in's Kloster" eine erschütternde Familienscene. Ein junges schönes Mädchen aus gutem Hause hat sich, um den kirchlichen Ausdruck zu gebrauchen, ihrem himmlischen Bräutigam geweiht und umarmt noch ein letztes Mal die Mutter, während Geschwister und Großmutter sie mit stummen Schmerze scheiden sehen und die Nonnen zu ihrem Empfang bereit stehen. Das Bild ist weniger gut komponirt als tief empfunden und flott gemalt, im Ganzen aber eine höchst verdienstliche Leistung, namentlich auch vom koloristischem Standpunkte. M. Gierymski und J. Chetmonski führen uns dagegen in eine weniger gewählte Gesellschaft, indem uns dieser vor eine polnische Schenke versetzt, vor der eben eine Anzahl volksthümlicher ländlicher Fuhrwerke hält, deren Insassen sich zum Theil in der Kneipe schon gütlich thun, jener aber uns an ein einsam stehendes Bauernhaus geleitet, vor welchem vom Markte heimkehrende Landleute bunte Gruppen bilden. Von Gierymski wissen wir längst, daß er mit sicherer Hand die Lehren des Realismus zur Ausführung bringt und haben seinem schönen Talente nie unsere Anerkennung versagt. Das thun wir auch heute nicht, sondern freuen uns konstatiren zu können, daß der Künstler sich nicht darauf beschränkt, die Natur bloß abzuschreiben, sondern auch bemüht ist, die Erscheinung zu durchgeistigen. Weniger läßt sich das von Chetmonski's Bild sagen: er gab uns nichts weiter als eine allerdings sehr naturwahre Studie. Von künstlerischer Anordnung ist keine Spur; man mußte sie nur darin finden, daß er die horizontale Linie seiner Landschaft durch die schwerfällige Silhouette eines Walmendaches unterbricht, das nach Landessitte dreimal so hoch ist, als der darunter fast verschwindende Lehmban. Was die Staffage betrifft, so hat es sich der Künstler mit ihr noch bequemer gemacht und die einzelnen Figuren so obenhin behandelt, daß beispielsweise die Eine sich ohne Kopf behelfen muß. Ob es ein regnerischer Tag, ob Dämmerung, mag Jeder nach Belieben enträtheln. H. Zügel's „Schafschur" macht einen peinlichen Gesammteindruck, obwohl sich im Einzelnen viel Verdienstliches findet. Der Grund liegt nahe genug. Der Künstler hat eine Reihe an sich trefflicher Schaf- und Menschenstudien gemalt und glaubte ein Bild zu malen, indem er sie dann mosaikartig zusammensetzte. Die Folgen waren freilich vorauszusehen: Schafe und Menschen sehen nun aus, als ob sie aus Papier geschnitten und neben einander geklebt wären; von einer Luftperspektive ist keine Spur: das Hinterste tritt so nahe an uns heran, wie das Vorderste, gerade wie bei Thoma. Doch Sie werden selbst beurtheilen können, ob ich zu scharf urtheile: Die Schafschur" wird auf der Wiener Weltausstellung zu sehen sein. Letzteres gilt auch, und ich freue mich deß, von T. Herr's lieblichem Bilde „Ein erster Frühlingstag". Das einfach aber mit großer Geschicklichkeit gemachte Bild muthet uns an wie ein Uhland'sches Frühlingsbild. Man fühlt, daß es dem Künstler von Herzen kam, und spürt es im eigenen nachklingen. Ein Freund, der beim Betrachten neben mir stand, meinte, das sei doch wieder einmal ein „lustiges" Bild, und hat damit den Nagel auf den Kopf getroffen. — Desto ernster ist W. Lindenschmit's „Walther Raleigh und seine Familie im Tower zu London". Lindenschmit ist in erster Reihe ein berechnender Künstler. Das hat er auch diesmal bewiesen, denn es war ihm offenbar weit weniger darum zu thun, eine Scene aus dem Familienleben des ehemaligen Günstlings der jungfräulichen Königin, der zwanzig Jahre im Kerker schmachtete, unserem Gemüthe, als unserm reflektirenden Verstande die Wirkung trefflich gemalter Figuren auf hellem Hintergrunde vorzuführen. Darum ist es auch ziemlich schwer, sich für das Bild zu erwärmen, so bedeutend es auch im Ganzen und Einzelnen unleugbar genannt werden muß. Am gelungensten und jedes ein Meisterstück in seiner Art ist der wunderbar schön gemalte Kopf der Lady Raleigh und — die vom vollen Tageslicht getroffene Mauer, von welcher er sich abhebt. Was die Komposition anlangt, so leidet sie an einer gewissen Zerrissenheit, welche leicht dadurch hätte vermieden werden können, daß der Zwischenraum zwischen Vater und Töchterchen verkürzt worden wäre. — Ich bemerkte oben, gewisse junge Künstler versprächen bei ihrem ersten Schritte vor das Publikum mehr als sie hinterher hielten. Dieß gilt auch von E. Grützner, der diesmal einen „Falstaff in der Schenke" brachte. Shakespeare's lustiger Sir John ist allerdings eine sehr bedeutend chargirte Figur. Das aber berechtigt Hrn. Grützner keineswegs, ihn so zu verzeichnen, wie er es that. Namentlich hätte er bedenken sollen, daß ein solches Sitzen, wie das ist, welches er dem alten Renommisten zumuthet, nach allen Grundsätzen der Statik eine Unmöglichkeit ist. Grützner's Haupt-Schwäche, wie die der ganzen Schule, aus der er hervorging, ist das Zeichnen. Darum besitzen auch die Nebensachen in seinen Bildern, wie z. B. die Gobelins u. A. alle eine größere Anziehungskraft als seine Figuren, die meist zu sehr an die Modelle erinnern. Frl. Marie Weber brachte eine „Dame, einen Brief lesend", welche beweist, daß die junge Künstlerin — sie ward in der weiblichen Kunstschule dahier gebildet — mit den Arbeiten Netzscher's vertrauter ist, als mancher Künstler. G. Dehn erfreute uns durch eine recht wacker gemalte „Partie aus Nürnberg" und W. Neher, der Nestor der Münchener Künstler, durch ein hübsches „Motiv aus Wasserburg". — Von Julius Lange waren zwei Landschaften ausgestellt, welche man kaum dem nämlichen Künstler zuschreiben würde, so entschieden weichen sie in Auffassung und Farbe von einander ab. Wüßte ich, daß sein „Schloß Arco in Südtirol" vor seinem „Motiv bei Brunnen am Vierwaldstätter-See mit dem Pilatus im Hintergrunde" entstanden ist, so würde ich ihm zu dem enormen Fortschritte im letzteren von Herzen Glück wünschen. Denn dann hätte er mit jenem konventionellen Nebeneinandersetzen warmer und kalter Töne, welches seinen meisten Bildern trotz ihrer unleugbaren Verdienste viel schadet, einmal ernstlich gebrochen. Sein „Motiv bei Brunnen" braucht den Vergleich mit den besten Werken der tüchtigsten Landschafter in keiner Beziehung zu scheuen. Von dem reichbegabten A. Stademann war eine „Winterlandschaft" zu sehen, die ich mit zu den besten Arbeiten dieses Künstlers zählen möchte und eine weit sorgfältigere Behandlung zeigt, als seinen Bildern in der Regel eigen ist. A. Willroider brachte einen „Verlassenen Steinbruch in Kärnten", der Zügel's „Schafschur", die daneben hing, schweren Schaden that. Noch höher aber muß ich seine im Geschmacke der alten holländischen Meister gehaltene Partie an der Elbe anschlagen, die in Anordnung und Stimmung gleich meisterhaft erscheint. — G. Natter vollendete eben seinen Wuotan in schönem weißen Kelheimer Kalkstein. Ist es schon erfreulich, statt der nachgerade Sitte gewordenen Statuetten im Rippes-Stile wieder einmal eine Kolossalstatue in Stein ausgeführt zu sehen; so begrüße ich Natter's Werk mit doppelter Freude weil es ein nach jeder Seite hin trefflich gelungenes ist. Sein Verdienst erscheint um so größer, wenn man bedenkt, welche Schwierigkeiten dem Künstler entgegentreten, der seinen Stoff der urgewaltigen, aber nichts weniger als plastisch ausgebildeten nordischen Göttersage entnimmt. Daß der Künstler Wuotan nach dem Vorbilde im Tempel zu Upsala als Gott der Krieges auffaßte und ihm Helm und Speer gab, können ihm die Kenner jener Mythen um so weniger verargen, als er es auch nicht an den symbolischen Raben fehlen ließ, denen der gewaltige Donnerer zu lauschen scheint. Natter's Wuotan wird ebenfalls zur Weltausstellung wandern trotz seines stattlichen Gewichtes, nach seiner Rückkehr aber in einem Tannenhain des Hrn. Privatier Höchl bei Bogenhausen, der Natter mit dem ehrenvollen Auftrage betraute, aufgestellt werden. — Zum Schlusse muß ich eines mit Meisterschaft ausgeführten stimmungsvollen Stiches von J. L. Raab nach A. Kindler's „Die Verlassene auf dem Tanzboden" gedenken, dessen Wahl zum Kunstvereinsgedenkblatt ich gerne anregen möchte.

B. **Düsseldorf.** Auf der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus fanden wir letzthin mehrere interessante Schöpfungen, von denen wir zunächst ein schönes

Digitized by Google

Kinderporträt in Aquarellfarben von Eduard Bendemann hervorzuheben haben. Ihm schloß sich ein Aquarell von Adolf Seel „Motiv aus Granada" würdig an. Von den Oelbildern fesselte besonders „Die Heimathlose" von A. Siegert durch gediegene Zeichnung und Charakteristik und ein feines Kolorit bei sorgfältiger Durchführung. Sehr schön gemalt erschien auch „Der fahrende Sänger" von P. Scheurenberg, auf dessen koloristische Begabung wir schon mehrfach aufmerksam zu machen Gelegenheit hatten. Leider steht die geistige Auffassung nicht auf der Höhe wie Farbe und Vortrag, so daß wir eigentlich für keine einzige Gestalt des Bildes ein tieferes Interesse gewinnen können; es sei denn für den alten Sänger, der zum Klang der Laute mit seinem Knaben einer vornehmen Tischgesellschaft Lieder vorträgt, welche indessen wenig Beachtung zu finden scheinen. Das Ganze ist geschickt arrangirt und weist in der freieren Pinselführung einen erfreulichen Fortschritt auf. Gelingt es dem talentvollen Künstler, seinen Gestalten noch mehr individuelles Leben einzuhauchen, so wird sich die treffliche Wirkung seiner Bilder noch wesentlich steigern, und wir zweifeln hieran um so weniger, als Scheurenberg ein ungemein ernstes künstlerisches Streben bekundet. — Ein Motiv aus Ober-Italien von dem überaus produktiven L. Kolitz war rühmenswerth im Totaleindruck, erschien im Uebrigen aber doch allzu skizzenhaft behandelt, um als fertiges Bild gelten zu können.

Vermischte Nachrichten.

B. M. Eggersfeier in Berlin. Am Mittwoch, d. 27. November wurde von den Studirenden der königl. Kunst- und der königl. Gewerbe-Akademie in der Aula des Kölnischen Gymnasiums eine Gedächtnißfeier zu Ehren des verstorbenen Professors Friedrich Eggers veranstaltet. Wie der Direktor der letzteren Anstalt, Geh. Regierungsrath Reuleaux, in den Eröffnungsworten ausführte, waren der Tod und das Leichenbegängniß des verehrten Lehrers in die Ferienzeit gefallen, so daß es dem größten Theile seiner Schüler unmöglich gewesen war, ihm die letzte Ehre zu erweisen. Dem Gefühle der Dankbarkeit einen Ausdruck zu geben, wurde daher am Geburtstage des Heimgegangenen unter der Betheiligung eines sehr großen aus Herren und Damen zu etwa gleichen Theilen gebildeten Kreises eine besondere Gedächtnißfeier abgehalten. Der schöne Raum war geschmackvoll dekorirt, und am Eingange wurde jedem Theilnehmer eine kleine „Erinnerung an Friedrich Eggers" überreicht, bestehend aus einem kurzen Nekrologe, einer kleinen Auswahl seiner Gedichte und einem poetischen Nachrufe von Rudolph Löwenstein. Nachdem der Schnoeprische Gesangverein das „Requiem" von Hellwig gesungen, hielt Dr. Julius Lessing die Gedächtnißrede, in welcher er den eigenartigen Verdiensten des Verstorbenen mit dem feinsten Verständniß und nach allen Richtungen hin gerecht wurde. Namentlich wies er nach, wie der Gedanke des Unterrichtes in der Kunst und durch die Kunst das ganze Wirken seines Lebens durchzieht. Da die Rede in der National-Zeitung vom 29. November v. J. vollständig mitgetheilt ist, kann hier auf ein Resumé derselben verzichtet werden, doch soll die Gelegenheit nicht vorübergehen, einen Fehler und eine Auslassung in der früher gegebenen Biographie von Eggers auszugleichen. Seine Dissertation, welche ihm nicht in Berlin, sondern in Rostock die Doktorwürde eintrug, behandelt die Kunst als Erziehungsmittel für die Jugend, und nicht die Kunstarten im Lichte der Gegenwart; und sein Bruder Karl Eggers hat in einem Prachtwerke, bestehend aus 17 photographischen Aufnahmen mit Text, die Siegesstraße in Berlin bei dem Einzuge des Kaisers Wilhelm mit den Deutschen Truppen am 16. Juni 1871 herausgegeben. — Nachdem die Rede beendet, stimmte der Sängerchor die Taubert'sche Komposition der Verse aus Schillers Gedichte: „Die Künstler" — „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben" ꝛc. — an, worauf der Akademiker Herr Adolph Slaby, als einer der ehemaligen Schüler des Verstorbenen, im Namen und im Sinne dieser in schwungvoller Form und mit warmer Empfindung den Versammelten schilderte, was Eggers seinen Schülern gewesen, wie er ihnen die Heimat und das Vaterhaus fast ersetzt habe und immer bereit gewesen sei, ihnen in jeder geistigen und materiellen Noth und Lage hülfreich und rathend zur Seite zu stehen. Den Schluß der erhebenden Feier machte abermals eine Taubert'sche Komposition, und zwar diesmal eines Liedes von Eggers: „Vom Wiedersehen".

Das Erzbischöfliche Museum in Utrecht wurde im Juni des vergangenen Jahres in zunächst sehr beschränkten, anspruchslosen Räumen eröffnet, die hoffentlich bald durch bessere ersetzt werden können. Außer einer ansehnlichen Sammlung von Werken der Malerei und Skulptur sind die Kleinkünste namentlich durch treffliche Stickereien (Meßgewänder) vertreten, und es ist zu hoffen, daß mit der Zeit diese Sammlung, die sich einer wachsenden Zunahme erfreut, für die Geschichte der kirchlichen Kunst in den Niederlanden hervorragende Bedeutung gewinnen wird.

Berichtigung.

In Nr. 16 der Kunst-Chronik d. J. Sp. 253, Zeile 10 v. o. lies: „armen" statt: einen, und Sp. 255, Zeile 17 v. o. lies „gesetzt" statt: gesagt.

Inserate.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe

[87] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Verbindung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Die Verloosung von Kunstwerken zum Besten des Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe findet erst am 30. Juni 1873 statt.

Loose, zu deren Abnahme die durch den Brand der Academie zu Düsseldorf für viele der dortigen Künstler herbeigeführten schweren Verluste an Hab und Gut dringend auffordern, sind gegen Postanweisung oder Nachnahme à 1 Thaler zu beziehen von

E. A. Seemann in Leipzig.

[88]

Einladung
zur
Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung
im Jahre 1873.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Constanz	vom 27. April	bis	11. Mai;
St. Gallen	- 18. Mai	-	8. Juni;
Zürich	- 15. Juni	-	6. Juli;
Schaffhausen	- 13 Juli	-	27. Juli;
Glarus	- 3. August	-	17. August;
Winterthur	- 24. August	-	7. September;
Basel	- 14. September	-	12. October;

Die Einsendungen sind bis spätestens den 15. April

an das Comité der schweizerischen Ausstellung in Constanz

zu richten. Alle Künstler des In- und Auslandes werden eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden.

Im Verlage von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart** ist jetzt **vollständig** erschienen:

Plastisch-anatomischer Atlas
zum
Studium des Modells und der Antike.
Entworfen und gezeichnet
[89] von
Ch. Roth,
Bildhauer in München.

24 Tafeln in Holzschnitt nebst 10 Erklärungs-Tafeln und Text.
gr. Fol. Preis in Carton-Mappe 9 Thlr.

Obiges Werk, zunächst für das Bedürfniss der Künstler berechnet, bringt die für diese in Betracht kommenden Theile des menschlichen Körpers zur Anschauung, d. h. die Knochen und Muskeln, jedoch in einer so charakteristischen und lebenswahren Auffassung, dass diese Tafeln allen Medicin und Anatomie Studirenden zur Benützung nicht genug empfohlen werden können. Ein fünfjähriges eingehendes Studium am Cadaver hat den Herausgeber befähigt, ein Werk zu schaffen, das allen Anforderungen zu entsprechen im Stande ist; einen glänzenden Beweis hiefür liefert die anatomische Statue seines **Athleten**, welche bereits in mehreren Kunstschulen und medicinischen Hörsälen in Gyps-Abguss aufgestellt ist.

Ueber den Atlas haben sich auch bereits namhafte Autoritäten in sehr anerkennender Weise ausgesprochen, insbesondere **Kaulbach**: „Diese Figur, so flüchtig sie hingeworfen zu sein scheint, zeigt bei näherer Betrachtung ein bis ins kleinste Detail gehendes Verständniss der Formen. Namentlich sind die Ansätze der Sehnen und Muskeln mit der strengsten Wahrheit auf das Charakteristischste vorgeführt. Die grosse Lebendigkeit in der Darstellung und der markige Vortrag der Formen stempeln das Ganze zu einem sehr tüchtigen Werke, und es macht mir sehr viel Freude, eine solche talentvolle Leistung allen Akademien und Kunstschulen auf das Wärmste empfehlen zu können." Ferner **Kölliker**, und namentlich **Hyrtl**, welcher Letztere sagt: „dass Auffassung und Darstellung ihm nie in so befriedigender und wohlthuender Weise entgegengetreten seien, wie in diesem wahrhaft klassischen Werke."

Das Werk ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Demnächst erscheinende **Kataloge** von **Kunstauktionen etc.**, welche auf franco Bestellung vom Unterzeichneten franco, gratis versandt werden.

1) Katalog von Kupferstichen, worin namentlich **Rembrandt** und **Dürer** reich und schön vertreten sind.

2) Verzeichniss einer Sammlung von alten und neuen Gemälden, worunter **Originale ersten Ranges.**

3) Autographen- und Porträt-Sammlung.

4) **Alte Gemälde** (namentlich gute deutsche Bilder).

5) **Kupferstich-Sammlung** (Deutsche Meister).

Rudolph Lepke,
[90] Auktionator für Kunstsachen etc.
Berlin, Kronenstrasse 19a.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [91]

Deutsche Jugend.
Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung
von
Fr. Bodenstedt, F. Bonn, Th. Colshorn, C. Enslin, Eman. C. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Richter, H. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villemaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von
J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Führich, Albert Henschel, Oscar Pletsch, A. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von
Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.
1 Mark = 10 Sgr. = 36 Kr. rh.
6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Verlag von Hugo Pohl, Hamburg.

Soeben erschienen:

Gesammelte Aufsätze über Kunst vorzugsweise Musik
von
Carl G. P. Grädener.
Preis 1 Thlr. [92]

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Galerie
zu
KASSEL
in ihren **Meisterwerken.** 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Die Galerie
zu
Braunschweig
in ihren **Meisterwerken.** 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg auf chines. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt 7½ Thlr. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 9 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 19.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

21. Februar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die engere Konkurrenz um das Goethe Denkmal und ihr Ergebniß. — Aus Tirol. — Kriegerdenkmale in Halberstadt und Dortmund. — Wiener Weltausstellung. — Bayrisches Gewerbemuseum zu Nürnberg; Neubau der Wiener Universität; Jos. Hoffmann; Kinderporträt von Cornelius; Zwei Kartons von Fr. Overbeck; Neubau der Düsseldorfer Akademie; Jugendarbeiten von Führich. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die engere Konkurrenz um das Goethe-Denkmal in Berlin und ihr Ergebniß. *)

Wenn es erlaubt ist, mit einem persönlichen Bekenntnisse zu beginnen, so muß ich sagen, daß ich selten eine größere Genugthuung auf meiner kritischen Laufbahn erfahren habe, als diejenige, die mir der Anblick der neuen Goethe-Entwürfe gewährt hat. Nicht nur die allgemeinen Grundsätze, welche ich bei Gelegenheit meiner Besprechung der Vorkonkurrenz zu entwickeln versucht habe, sondern auch fast sämmtliche Einzelbemerkungen haben sich (das ist gewiß ein höchst seltener Fall) der stillschweigenden Zustimmung der Künstler zu erfreuen gehabt. —

Es ist bekanntlich außer den drei prämiirten Konkurrenten Rudolph Siemering, Fritz Schaper und Adolph Donndorf noch Alexander Calandrelli zur engeren Konkurrenz eingeladen worden. Wie aus meinem früheren Berichte erinnerlich, glaubte ich die Prämiirung von Donndorf sowohl wie auch die Aufforderung Calandrelli's auf ein eigenthümliches Versehen der Jury zurückführen zu müssen, und dieser Eindruck ist durch das Auftreten beider Künstler in der engeren Konkurrenz bestätigt worden: sie kamen gegenüber Siemering und Schaper jetzt gar nicht mehr zur Geltung; das geistige Gewicht ihrer Schöpfungen stand zu weit unter demjenigen der anderen.

Donndorf hat es sich auch nicht einmal eine große Bemühung kosten lassen, um seinen vollständigen Denkmalsentwurf auf eine höhere Stufe zu heben, als es ihm das erste Mal gelungen war, und er verzichtete sogar darauf, jene Goethe-Statuette noch einmal in's Gefecht zu führen, welcher er seinen ersten Erfolg zu verdanken hatte. Er hätte ja nur ein einfaches Postament zu derselben zu liefern brauchen, um sie konkurrenzfähig zu machen: aber offenbar hat es ihm nicht der Mühe gelohnt.

Mit größerem Ernste war Calandrelli der zweiten Konkurrenz entgegengeschritten. Sein Entwurf hat eine ganz andere Gestalt angenommen. Ich hatte prinzipielle Bedenken gegen diejenige Art von Anordnung erhoben, welche dem Denkmale nur von einer Seite einen kompletten und künstlerisch abgeschlossenen, verständlichen Eindruck verleiht, und die Nothwendigkeit betont, daß das Denkmal von allen Seiten wenigstens in seiner allgemeinen Disposition verständlich sich dem Auge darbieten müsse. Unter den zur engeren Konkurrenz Zugelassenen war Calandrelli derjenige, welcher gegen dieses Prinzip am stärksten verstoßen hatte, und er hat jetzt jene hohe Rückwand der Denkmals-Anlage, an welche sich in der Mitte ein Baldachin, die sitzende Statue Goethe's umschließend, anlehnte, gänzlich aufgegeben, seinen Goethe auf ein einfaches viereckiges Postament mit Reliefs an den Seiten gesetzt und dieses mit einer Umfriedigung in der Grundrißform eines Kleeblattbogens umgeben.

Die Statue selber war, wenn ich mich recht erinnere, dieselbe, wie bei der ersten Konkurrenz. Bereichert aber war der Entwurf dadurch, daß die früher nur angedeuteten Reliefs der Hinterfläche sich in ausgeführte Skizzen an den Seiten des Postamentes verwandelt hatten. Die Vorderseite zeigt in einem Kranze den Namen „Goethe", die Rückseite eine schwebende Psyche mit der Leier, in die sie greift. Mehr fallen die beiden Seitenflächen in's Gewicht. Zur Linken erscheinen drei weibliche Gestalten, die Lyrik mit dem Amor, dann die Tragödie, und weiter-

*) Vergl. Kunst-Chronik, 1872, Sp. 321 ff. und 1873, Sp. 261 ff.

Digitized by Google

hin eine Figur, welche wohl die epische Dichtung mit Einschluß des Romans bezeichnen soll; sie ist durch eine Rolle mit den Worten: „Wilhelm Meister" charakterisirt. Auf der rechten Seite des Postamentes steht eine Minerva zwischen zwei sitzenden weiblichen Gestalten, deren eine in der Linken, wie es scheint, einen Krystall, in der Rechten einen Blüthenstengel hält, welchen sie betrachtet: sie ist als „Naturforschung" bezeichnet und eine Gestalt, der man das Prädikat lieblich nicht vorenthalten darf. Zur Linken der Minerva zeigt sich eine etwas völlige Person in sehr flotter Pose sitzend, ein Palladium im linken Arm haltend; sie ist inschriftlich als Vertreterin von „Kunst und Alterthum" bezeichnet. Das Ganze ist verständig angelegt, geschickt durchgeführt, aber ohne höheren Impuls.

Mit Aufbietung aller ihrer künstlerischen Kraft haben sich die beiden Künstler auf's Neue der Aufgabe gewidmet, welche bei der ersten Konkurrenz alle Anderen*) weit überragt hatten: Schaper und Siemering. Beide sind mit je zwei Entwürfen aufgetreten, und Beide haben sich in diesen auf dasjenige in ihrem früheren Entwurfe gestützt, worin sie nach des eigenen Empfindung und dem Urtheile kompetenter Stimmen das Hervorragendste geleistet hatten. Es war dies bei Schaper das Postament, namentlich in seinem figürlichen Schmucke, bei Siemering aber die Gesammtanordnung, und vor Allem die majestätisch thronende Gestalt Goethe's. In der Statuette war Schaper, wie man sich erinnern wird, in zu große Jugendlichkeit gerathen, und dies hatte für den ganzen Entwurf eine gewisse Niedlichkeit zur Folge gehabt, die nicht recht monumental wirken wollte. Bei Siemering aber war an der Anbringung der großen Sockelfiguren Anstoß zu nehmen, und sein langgestrecktes Relief oberhalb der halbkreisförmigen Bank, die das Denkmal umgeben sollte, war nur angedeutet, so daß ein Urtheil darüber noch nicht zu gewinnen war.

Schaper hat sich nun die Ausbildung des Grundgedankens in seinem Postamente angelegen sein lassen. Er wiederholt zunächst seinen alten Entwurf, hat aber außer den von mir gerügten adjektivischen Unterschriften seiner drei Eckgruppen auch die von mir als diplasiastisch bezeichneten Flachreliefs am Sockel selber gestrichen. Die leeren Flächen, welche so entstehen, müßten im großen Maßstabe einen etwas dürftigen Eindruck machen. Das Postament hat aber in der jetzt vorliegenden Fassung des Entwurfes, sei es durch jene Beschränkungen, sei es durch den sehr veränderten Charakter der aufgesetzten Statue, sei es auch durch einige Ueberarbeitungen, die sich ja nicht leicht erkennen und nachweisen lassen, einen ernsteren und strengeren Ton bekommen, als früher.

Doch noch monumentaler hat Schaper denselben Grundgedanken zu der Variante benutzt, die er daneben darbot. Ich halte Postamente, welche nicht nach zwei einander rechtwinklig durchschneidenden Axen entwickelt sind, für entschieden ungünstig, und so macht es auf mich einen angenehmeren Eindruck, daß in dem zweiten Entwurfe das Postament auf rechteckigem Grundriß aufgeführt ist. Die Ecken sind mit schweren Pilastern verziert; die ganze Architektur zeigt einen würdigen Ernst. Auf der Vorderseite ist im Relief eine sitzende Gestalt en face dargestellt, welche eine große Inschrifttafel mit dem Namen Goethe auf dem Schooße hält; in der seitwärts ausgestreckten rechten Hand hat sie einen Kranz, zu welchem symmetrisch in der rechten oberen Ecke des Reliefs das Wappen der Stadt Berlin erscheint.

Für die drei übrigen Seiten des Postamentes sind die den drei Gruppen des ersten Entwurfes zu Grunde liegenden Gedanken in geschickter Umbildung und Erweiterung in Reliefs ausgeprägt. Zur Linken ist die Lyrik dargestellt, wie in der aus der früheren Beschreibung bekannten Gruppe, doch mit verwechselten Seiten. Im Hintergrunde links erscheinen neben ihr die drei Grazien als Gruppe, rechts eine Pansherme, an der ein kleiner Amor emporklettert, um sie zu bekränzen. Im Vordergrunde links ist eine knieende, halb vom Rücken her gesehene Psyche, im Begriffe, den Deckel von der Büchse der Persephone zu heben; rechts umarmen und küssen einander zwei reizende Amoretten, der eine mit einem Kruge, der andere mit einem Thyrsusstabe ausgerüstet.

Auf der rechten Seite ist das Drama dargestellt, gleichfalls gegen die ursprüngliche Gruppe verkehrt und überhaupt mehr verändert, als die Gruppe der Lyrik. Vortheilhaft ist hierbei namentlich die sehr ausdrucksvolle Haltung der Tragödie, die mit übergeschlagenen Beinen sitzend, von links gesehen mit einer Schriftrolle über dem Schooße gebildet ist, welche sie mit der Linken hält; die Rechte ist mit dem Griffel aufgestützt, wie man es wohl von bekannten Darstellungen des Evangelisten Johannes in der Erinnerung hat. Das Haupt ist sinnend mit erhobenem Blicke darauf gestützt; der Jüngling mit der umgestürzten Fackel in der Linken steht in mehr bewegter Haltung von ihr abgewendet; sein auf der Schulter der dramatischen Muse ruhender Arm ist nicht so schön und willig bewegt, wie in der Gruppe. Links sieht man einen schreitenden Jüngling mit dem Schwerte auf der Schulter und der tragischen Maske im Arme, rechts im Hintergrunde einen Amor, der einen Vorhang zurückschlägt; im Vordergrunde zwei Putten, der eine sterbend auf dem Knie des anderen ruhend, der über ihn weint.

Auf der hinteren Seite ist die Wissenschaft, im Einzelnen mit sehr starken Veränderungen gegen die ursprüngliche Gruppe, dargestellt. Sie hat ein Buch auf dem linken Knie liegen und hält es mit der Hand; die Rechte mit dem Griffel ist in gefälliger Linie auf den Sitz gestützt, den Kopf wendet sie dem ihr nahenden Genius auf

*) Etwa mit Ausnahme von Pilz. Anm. d. Verf.

Digitized by Google

ihrer Rechten zu. Dieſer, etwas entwickelter in den Formen, als der frühere Knabe mit der Fackel, ruht mit dem linken Knie auf dem Sitze, der Göttin vertraulich genähert. Eine Eule auf einem Schädel, ein Säulenkapitäl, auf welchem der linke Fuß der weiblichen Geſtalt ruht, eine Lampe rechts im Hintergrunde vervollſtändigen die Darſtellung.

Dieſe ſämmtlichen Reliefs zeugen von jener Geſchicklichkeit in der Behandlung dieſes Genre's, welche Schaper ſchon öfter, namentlich aber in ſeinem trefflichen Relief der Kunſtausſtellung vor zwei Jahren, das die Grazien im Hauſe waltend darſtellte, bewieſen hat. Es iſt eine Umdichtung in eine andere Gattung mit den urſprünglichen Ideen, die in den Gruppen des erſten Entwurfes eine ſehr glückliche Geſtaltung gefunden hatten, vorgenommen und mit großem Erfolge durchgeführt worden.

Dieſes zweite Poſtament iſt dem früheren durch den viereckigen Grundriß, durch die ſtrengere und ernſthaftere Linienführung im Aufbau und in den Details unbedingt überlegen und ſteht in dem plaſtiſchen Schmucke ſeiner Reliefs, ſoweit eine Vergleichung zuläſſig und möglich iſt, ebenſo hoch, wie die Gruppen des früheren.

Nachdem ſo mit großer Befriedigung von den Poſtamenten geſprochen worden, muß nun aber leider entſchieden konſtatirt werden, daß die beiden Entwürfe zu der Porträtſtatue jener nicht würdig ſind. Schaper hat ſich, entſetzt über das Unglück, das ihm bei der Behandlung der Trippel'ſchen Büſte begegnet iſt, von dem Typus des jugendlichen Goethe gänzlich abgewendet und ſich der gefahrloſeren Führung der älteren Goethe-Porträts, namentlich der Rauch'ſchen Büſte anvertraut. Daß er damit prinzipiell einen Rückſchritt gegen das Frühere gethan hat, hoffe ich in meinen Erwägungen über das wünſchenswerthe Altersſtadium der Goetheſtatue erwieſen zu haben. In Bezug auf die faktiſche Ausführung aber iſt bei ihm auch nur zum Theil von einem Fortſchritte, zum anderen ohne Zweifel von einem Rückſchritte zu reden. Der Straßburger Student, den er das vorige Mal gegeben, konnte allerdings nicht acceptirt werden, und dem gegenüber hat er jetzt einen Goethe von einer Totalerſcheinung gegeben, die man ſich kanto de mieux gefallen laſſen kann. Aber bei dem Vergleiche der Löſung jener Aufgabe, den ganz jugendlichen Goethe darzuſtellen, mit der Löſung derjenigen, jenen anderen Goethe in reiferem Alter zu ſchildern, alſo ohne Rückſicht auf die Verwendbarkeit beider Statuen für ein Denkmal, verdiente die frühere jugendliche Statuette unbedingt den Vorzug. Sie war friſch, geiſtvoll, lebendig, und Alles das iſt die neue Statue nicht. Zwar liefert ſie ein paar hübſche Momente, namentlich die Haltung der linken Hand mit dem Buche, welche leicht vornüberhängend gebildet worden, iſt ſehr glücklich; weniger der ſchlaff mit dem Stifte in der Hand herabhängende rechte Arm. Die ganze Figur aber hat etwas Trockenes und Dürftiges. Schaper hat auch hier, wie früher bei dem jugendlichen Goethe, auf das Hülfsmittel des Mantels verzichtet, aber die Maſſenwirkung ſeiner Statue iſt dadurch auch eine ſehr wenig befriedigende geworden.

Dieſe eben charakteriſirte ſtehende Statue hat Schaper an Stelle der Statuette des ſtehenden Goethe auf ſeinen alten Entwurf geſetzt, und es war dies in der zweiten Konkurrenz das einzige Exemplar einer ſtehenden Bildſäule: alle anderen waren in ſitzender Stellung, ſo auch die zweite von Schaper ſelbſt gegebene. Goethe ruhte hier auf einem Felſenſitze, die Linke mit einem Buche liegt auf dem linken Schenkel, der von dem Mantel überwallt iſt, während dieſer ſonſt nur den Sitz bedeckt, den Oberkörper alſo nicht verhüllt. Die linke Hand mit dem Griffel ſtützt ſich ſeitlich auf. Der Kopf iſt, wie bei der ſtehenden Statue etwas nach rechts gewendet, der Blick gradeaus gerichtet. Dieſe Statue befriedigt noch weniger als die ſtehende, die Haltung iſt ſteif, beinahe unbehaglich, wie wenn der ſteinerne Sitz drückte, und von einer beſonderen geiſtigen Erfaſſung der Perſönlichkeit, die für dieſelbe näher intereſſiren könnte, iſt keine Rede.

Man ſieht es der Produktion Schaper's an, daß er bei der erſten Konkurrenz ſelber das Gefühl bekommen hatte, nicht eigentlich geſiegt, ſondern nur ſeine Qualifikation zu einer ſolchen Arbeit bewieſen zu haben. Er hat daher in der Umbildung und mehrſeitigen Bearbeitung ſeines früheren Entwurfes und in neuen Experimenten mit der Statue, nachdem er mit dem erſten Griffe verunglückt war, bei dem zweiten Anlaufe vollſtändiger ſeiner Aufgabe gerecht werden wollen. Das Gefühl aber, einem bereits mit ſich fertigen und geiſtig überlegenen, ja ungemein bedeutenden Rivalen gegenübertreten zu müſſen, hat ihn ſichtlich mit einer gewiſſen Unruhe erfüllt, deren Grund wie deren Beherrſchung dem jüngeren Meiſter wahrlich nicht zur Unehre gereicht.

Aber daß die Klarheit und Energie, mit welcher Siemering zum zweiten Male ſeinem Denkmals-Entwurfe gegenübergetreten iſt, einen großartigeren, ſchlagenderen, jede Rivalität vernichtenden Eindruck macht, — dieſem Urtheile kann ſich kaum irgend ein Unparteiiſcher verſchließen.

Siemering hat zunächſt ſeinen früheren Entwurf ganz ſo wieder ausgeſtellt, wie er geweſen iſt, und er iſt alsdann mit derjenigen Ueberlegenheit, welche das Bewußtſein einer bedeutenden vollbrachten künſtleriſchen That gewährt, mit Kritik und mit Reſignation an eine Veränderung des Urſprünglichen gegangen, die nicht in allen Punkten, wo er die nachbeſſernde Hand angelegt, wohl aber in allen, wo er durch die Kritik Anderer aufmerkſam gemacht war, zu wirklicher Verbeſſerung geführt hat.

Er hat die beiden Punkte ſeines Entwurfes, die an-

Digitized by Google

fechtbar waren, jene zwei Sockelfiguren, welche, im Maßstabe vielleicht schon etwas zu groß gegriffen, zu hoch über den Sockel hervorragten und dadurch in einen unschönen Konflikt mit den Beinen der Statue geriethen, einfach gestrichen, und ebenso hat er die Rückwand seiner halbkreisförmigen Wand um jene ganze Breite des ursprünglich projektirten Reliefstreifens erniedrigt und den Halbkreis nur durch darauf gestellte gut proportionirte Kandelaber belebt.

In der Gestalt, die so Piedestal und Umfriedigung gewonnen haben, ist für keinen Tadel mehr Raum, und jene erhabene Einfachheit, welche schon dem früheren Entwurfe seinen eigenthümlichen Stempel und seine unleugbare Ueberlegenheit über alle anderen Konkurrenten sicherte, ist dadurch noch schärfer und reiner geworden.

Auf diesem Piedestal befindet sich nun jene sitzende, besser: thronende Goethe-Statue mit dem wundervollen Apollokopfe nach der Trippel'schen Büste, in jener unnachahmlichen Feierlichkeit der gesammten Haltung, die ich bereits in meinem früheren Berichte als eine Leistung allerersten Ranges gekennzeichnet habe.

Der Künstler hat sich aber auch hier nicht darauf beschränken wollen, lediglich sein erstes Wort zu wiederholen, sondern er hat versucht, auch hier noch zu bessern, meiner Ansicht nach aber nur bedingterweise mit Glück. Die Abweichungen beruhen wesentlich nur in zwei Punkten: Die Bewegung der Beine ist jetzt umgekehrt gegen früher, und der darüber fallende Mantel etwas anders geordnet, — und die rechte Hand hält keinen Griffel, sondern ist in jener Bewegung begriffen, die Goethe selbst mit einem treffenden Ausdrucke als die unwillkürliche Begleitung der dichterischen Produktion bezeichnet hat, wenn er in den römischen Elegien sagt, daß er „des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand" taktirt hat.

Der neue Wurf des Mantels kann möglicherweise ebenso schön werden, wie der frühere, vorläufig aber war er noch nicht klar und ruhig genug. Glücklicher war wohl die Veränderung in der rechten Hand. Wenn ich auch nicht einsehen kann, warum das momentane Stillsitzen eines Dichters mit dem Griffel in der Hand so aussehen soll, als ob er um einen Reim in Verlegenheit wäre, — er kann ja ebenso gut auch einem Gedanken nachsinnen, — so ist doch die freie Bewegung der Hand, welche nichts hält, lebendiger und somit ausdrucksvoller, als wenn sie einen Stift festzuhalten hat. Aber in der Bewegung war ein Moment, namentlich in der Haltung der beiden mittleren Finger, welches ein wenig an Unruhe gemahnte, und in die Großartigkeit dieser Statue paßt nichts von Unruhe hinein.

Ich würde also bei der ursprünglichen Statue bleiben, aber das vereinfachte neue Postament dazu acceptiren. Das gibt ein Denkmal, wie es höchstens mit Ausnahme des Rietschel'schen Lessing in ganz Deutschland von keinem Dichter oder Denker existirt.

Hoffentlich wissen einmal andere eines Goethe-Denkmales bedürftigen Städte von diesem Umstande zu profitiren. In Berlin hat man sich für das ursprüngliche Postament von Schaper mit dessen stehender Statue entschieden: — bei Gott und einer Jury ist eben kein Ding unmöglich. **Bruno Meyer.**

Aus Tirol.

r Carl Justi's großes Werk über Winckelmann haben auch wir mit großem Genuß und vielfacher Belehrung gelesen. Unter den Zeitgenossen desselben begegnen wir im II. Band, Abth. 2, S. 45 und 46 dem Tiroler Franz Edmund Weirotter. Justi sagt: „Er hat nur Zeichnungen und über zweihundert Radirungen hinterlassen." Schon der Kanonikus von Lemmen führt in seinem Tirolischen Künstlerlexikon Weirotter als Maler auf, auch Nagler bezeichnet ihn in gleicher Weise. Viel scheint sein Pinsel nicht geschaffen zu haben; indeß besitzt das Museum zu Innsbruck zwei kleine ideale Landschaften, zumeist im Charakter deutscher Gegend, von ihm. Sie sind auf hartes Holz in Oel gemalt; ihre Breite mag etwa $^3/_4$, die Höhe $^1/_2$ Fuß betragen. Leicht und geistreich entworfen zeigen sie uns Ruinen, einen Fluß mit einer Bogenbrücke, darüber den Himmel mit goldnen Wölkchen: alles in der Auffassung, wie sie im vorigen Jahrhundert beliebt war.

Justi erwähnt auch vorübergehend Martin Knoller und Graf Firmian. Das Museum besitzt von Knoller ein Gemälde, welches Firmian im Kreise seiner Freunde am schönen Gestade Neapels vorführt. Knoller war ein Freund und Schüler von Mengs, dem er das treueste Andenken bewahrte. Steht Knoller Mengs auch an gelehrtem Verständniß der Kunst nach, so übertrifft er ihn doch an Ursprünglichkeit und Phantasie; sein Einfluß erstreckte sich weit über Süddeutschland und Oberitalien. Auch zu Winckelmann trat Knoller in nähere freundliche Beziehung. Dr. Heinrich von Glausen, der verstorbene Custos des Museums zu Innsbruck veröffentlichte 1831 im VI. Band der „Zeitschrift für Tirol und Vorarlberg" eine Biographie Martin Knoller's, — eigentlich die Uebersetzung oder Ueberarbeitung eines Essay, den er früher zu Mailand drucken ließ. Da lesen wir S. 222: „Ein großer Gewinn, den er in Rom machte, war: daß er auch mit dem berühmten Winckelmann in Bekanntschaft und in freundliche Verhältnisse gekommen ist. Mit beiden, mit Mengs sowohl als mit Winckelmann hat er, als er Rom verlassen hatte, bis zu ihrem Tode noch einen Briefwechsel unterhalten, durch welchen er über manchen Zweifel und Anstand sich Aufschluß und Belehrung verschaffte." S. 226 gedenkt v. Glausen dieses Briefwechsels noch ein-

Digitized by Google

mal und führt vom 26. Julius 1765 eine Mengs betreffende Stelle aus einem Schreiben Winckelmann's an. Glausen scheint Winckelmann's Briefe vielleicht in Mailand gesehen zu haben; wo sie sich jetzt befinden, wissen wir freilich nicht anzugeben.

Nach diesem kleinen kunstgeschichtlichen Exkurs gestatten Sie wohl, daß wir auch der Gegenwart einen flüchtigen Blick zuwerfen, wenn er auch eben nicht erfreulich ist. Die Hofkirche mit den Denkmälern des Kaisers Max, Andreas Hofer's, Speckbacher's ist eine der interessantesten Grabstätten Deutschlands, und man sollte alles thun, ihren ehrwürdigen monumentalen Charakter zu wahren. Nun haben die Franziskaner Geld gesammelt und gerade zur Seite des Denkmals des Kaisers Max neben den gewaltigen Broncestatuen ein dörfliches „Josefialtarl mit Büschelstöcken" an die Wand geklebt. Den Hintergrund bildet ein schreiender karminrother Kleck, der einen Teppich vorstellen soll. Wie die Burgverwaltung, welche die Aufsicht über die Kirche hat, diesen barbarischen Trödel dulden kann, ist uns geradezu unbegreiflich.

Konkurrenzen.

Dem Architekten F. Luthmer zu Berlin ist bei Gelegenheit einer Konkurrenz für Entwürfe zu einem Kriegerdenkmal in Halberstadt der Auftrag zur Ausführung des Denkmals übertragen worden. Das zur Aufstellung zwischen Dom und Liebfrauenkirche bestimmte Denkmal sucht in seinen frühgothischen Formen zwischen beiden Bauwerken zu vermitteln. Dem Andenken an die Gefallenen der letzten Kriege soll durch seitlich eingelassene Denktafeln Genüge geschehen, während den hervorragenden Schmuck des Monuments, für das die Kreisstände 5000 Thaler ausgeworfen haben, 4 Kaiserfiguren bilden. (D. Bauztg.)

Die Stadt Dortmund hat für ein Kriegerdenkmal eine Konkurrenz ausgeschrieben. Der erste Preis beträgt 200 Thlr. der zweite 100 Thlr. Bezüglich des Kostenpunktes ist zu bemerken, daß der Betrag von 6000 Thlr. bei Ausführung nicht überschritten werden soll. Der Termin zur Einsendung der Entwürfe ist Ostern dieses Jahres. (Deutsche Bauzeitung.)

Sammlungen und Ausstellungen.

Wiener Weltausstellung. Ueber die am 1. Februar festlich begangene Vollendung der großen Rotunde, welche bekanntlich den Mittelpunkt des Wiener Industriepalastes bildet, lesen wir in der N. Fr. Pr.: „Die abenteuerlichsten und zum Theile lächerlichsten Gerüchte kursirten in den letzten Tagen des Januar in Wien über den Bauzustand der Rotunde des Ausstellungspalastes und traten endlich mit solcher Bestimmtheit auf, daß sie in weiteren Kreisen mehr und mehr Glauben fanden. Während Einige behaupteten, die Fundamentmauern (!) des Riesenbaues hätten sich gesenkt, ließen Andere, um die Geschichte kurzweg abzuthun, gleich die ganze Rotunde einstürzen. Allgemein bildete diese Angelegenheit den beliebtesten Gegenstand der Diskussion, und in den Werkstätten von Gevatter Schneider und Handschuhmacher wurde die Frage: Hat „sie" sich gesenkt oder nicht? ebenso ventilirt, wie in den Bureaux der Minister. Auf der Börse, wo man für Fallimente ziemlich leichtgläubig geworden, ließ man den ganzen Palast zusammenstürzen. Ja die falsche Nachricht von dem bedenklichen Zustande des Baues drang sogar in die Provinz, und selbst vom kaiserlichen Hoflager in Pest soll telegraphisch Bericht gefordert worden sein. Gestern und heute pilgerten die Leute zu Hauf in den Prater, um sich von der Wahrheit oder richtiger Unwahrheit der Gerüchte zu überzeugen. Ja man erzählt uns, daß gestern Abends in verschiedenen Lokalen bedeutende Wetten geschlossen wurden, und mehrere besonders enragirte Pessimisten ließen sich nicht abhalten, noch um 11 Uhr Nachts nach dem Weltausstellungspalaste zu fahren, um die beruhigende Gewißheit zu erlangen, daß — ihre Wette verloren sei! In der That steht der gewaltige Bau unverändert fest, und all die tendenziös ausgestreuten Gerüchte erweisen sich als falsch. Der 1. Februar wird in dem zweifellos zahlreiche Gedenktage zählenden Jahre der Weltausstellung eine hervorragende Stelle einnehmen. Der heutige Tag bezeichnet einen der gewichtigsten Abschnitte der Bauperiode des Ausstellungs-Palastes. Nicht mit Furcht und doch gleichwohl mit Gefühlen, die von einer gewissen Bangigkeit nicht ganz frei waren, sahen selbst die Leiter und Konstrukteure der Rotunde diesem Tage entgegen. Es galt nämlich heute, mit der Abtragung jener viel verästelten, genial konstruirten Gerüste zu beginnen, welche im Innern der Rotunde aufgerichtet waren und die bisher die Träger des großen Innenringes waren, in welchen die sämmtlichen Radialbarren eingreifen. Mit der Wegnahme des obersten Stützgerüstes wurde der eiserne Bau frei, und seine ganze enorme Last ruht nunmehr ausschließlich auf den Beton-Fundamenten. Diese Arbeit erfolgte am 1. Februar Nachmittags 3 Uhr in Gegenwart des General-Direktors Baron Schwarz-Senborn, des Unternehmers Harkort, der aus diesem Anlasse eigens hierher reiste, des Vorstandes und aller Mitglieder der Ingenieur- und Bau-Bureaux, vieler Professoren der technischen Hochschule und einer großen Anzahl Fachmänner. Außerdem hatte sich zu dem ebenso interessanten als wichtigen Akte ein großes Publikum eingefunden. Die Ausschlagung der Dach-Auflagen wurde gleichmäßig und verhältnißmäßig rasch vorgenommen. Nachdem der letzte Stützbalken gefallen, wurden die genauesten Messungen vorgenommen, und diese ergaben ein überraschend erfreuliches Resultat. Während die Fachmänner auf eine naturgemäße und unausweichliche Senkung des Innenringes nach Entfernung der Träger von einem halben Zoll gefaßt waren, betrug die Senkung faktisch nur sechs Millimeter drei Linien. Am Außenringe zeigte sich nicht die minutiöseste Abweichung. In glänzender Weise hat sich somit die großartige Eisenkonstruktion, die bisher nicht ihresgleichen hat, bewährt. Nach Außen sind nunmehr an der Rotunde nur mehr einige unwesentliche Ergänzungsarbeiten zu verrichten. Auch eine weitere Befangniß, die bisher bezüglich der Rotunde herrscht, dürfte bald völlig zerstreut werden. Es wird nämlich vielfach befürchtet, der Innenraum des Baues werde an einem empfindlichen Lichtmangel leiden. Nun versichern uns auf das bestimmteste bewährte Fachmänner, daß dem nicht so sein wird. Abgesehen von der herrschenden trüben Witterung, ist das Licht jetzt durch die großen Gerüste verhindert, frei einzufallen, und außerdem tragen die noch unbekleideten schwarzen Eisenkonstruktionen das Ihrige dazu bei, den Raum vorläufig düster erscheinen zu lassen. Das sind aber eben Uebelstände, die mit den fortschreitenden Dekorirungs-Arbeiten von selbst entfallen werden. Man ist überzeugt, daß die zur Anwendung gebrachte Kreuzung des Oberlichtes mit dem Seitenlichte genügen wird, die Rotunde zweckentsprechend zu erhellen."

Vermischte Nachrichten.

B **Nürnberg.** Nach dem Vorgange des Wiener Museums für Kunst und Industrie veranstaltet nun auch das neu gegründete Gewerbe-Museum zu Nürnberg in den Wintermonaten öffentliche Vorträge, welche von Herren und Damen sehr zahlreich besucht werden. Nachdem ein erster Cyklus in den Monaten November und December v. J. schon abgehalten ist, hat nach Neujahr d. J. ein zweiter Cyklus begonnen. In demselben sprechen nachgenannte Herren über die angegebenen Themata: 1) am 6. Januar: Prof. Dr. J. Rosenthal aus Erlangen „Ueber die Farbenlehre und ihre Beziehungen zum Kunstgewerbe"; 2) am 13. Januar: Conservator Dr. Kuhn aus München „Ueber die Gobelin-Manufaktur in München"; 3) am 27. Januar: Prof. Dr. Stockbauer aus München „Ueber die Konstruktionsformen und die Dekorationsformen im Kunstgewerbe"; 4) am 3. Februar: Prof. Dr. Hecht in Nürnberg „Ueber den Kohlenstoff und seine Anwendungen", 5) am 10. Februar: Redakteur Frauberger aus Wien „Wie betrachtet und studirt man kunstgewerbliche Arbeiten?"; 6) am 3. März: Prof. Kämmerer in Nürnberg „Ueber Säuren und Salze"; 7) am 17. März: Prof. R. Bergau in Nürnberg „Ueber Einrichtung und Ausstattung von Wohnräumen"; 8) am 24. März: Dr. Seelhorst in Nürnberg „Ueber das Glas und seine Bedeutung im Salon

und in der Wissenschaft"; 9) am 31. März: Direktor Dr. Stegmann in Nürnberg „Betrachtungen über das Europäische Porzellan".

* **An den Neubau der Wiener Universität** nach Ferstel's großartigen Entwürfen wird nun endlich Hand angelegt. Man beginnt die Einplankung des Bauplatzes am nördlichen Ende des früheren Exerzierplatzes und errichtet die Bauhütte. Bevor das Ganze vollendet sein kann, dürfte wohl noch ein Decennium vergehen.

* **Der Landschaftsmaler Joseph Hoffmann in Wien,** von dem die prachtvollen Dekorationen zur Zauberflöte für das neue Wiener Opernhaus herrühren, wurde von Richard Wagner mit der Anfertigung sämmtlicher Dekorationen und Figurinen für das Bayreuther Theater betraut.

Das Kinderporträt von P. v. Cornelius, welches in Nr. 17 beschrieben und zum Kauf angeboten wurde, ist identisch mit der „aufschwebenden Kindergestalt", deren Riegel, S. 383 seiner Biographie des Cornelius gedenkt. Riegel setzt das Bild in die Jahre 1808—9 und giebt die Maaße mit 4' 2" Höhe und 3' 2⁵/₈" Breite an.

Zwei Kartons von Fr. Overbeck. Einer Zuschrift des Herrn Oberlehrers A. Sartori in Lübeck entnehmen wir, daß sich auch in der dortigen Stadtbibliothek Werke des verewigten Meisters, nämlich zwei Kartons befinden, von denen der eine die Vision des h. Franz von Assisi darstellt. Es darf nach alledem (vergl. Kunst-Chronik Nr. 8 und 13 d. J.) wohl behauptet werden, daß die Stadt Lübeck ihren Sohn nicht unberücksichtigt gelassen hat.

B. **Der Neubau der Düsseldorfer Akademie** wird unter Aufsicht des Geh. Regierungsrathes Krüger von dem Architekten Riffart und dem Baurath Schroer ausgeführt. Mit dem Neubau sollen u. A. wesentliche Verbesserungen in der Einrichtung und Beleuchtung der Ateliers eingeführt werden.

Eine Anzahl Jugendarbeiten von Führich haben sich in Kratzau, dem Geburtsorte des Meisters, aufgefunden. Es sind in Gouache gemalte Krippenbilder, im Ganzen auf 12 Blatt gespannt, davon das erste die ganze Darstellung der Krippe, die anderen aber einzelne Figuren, ganze Gruppen und Thiere enthalten, wie man sie in derlei Krippenbildern sieht. Man hat dieselben an Führich in Wien eingesendet und dieser hat sie sofort nicht nur erkannt, sondern auch alle gefertigt und eigenhändig auf die Rückseite des ersten Blattes geschrieben: „Alle diese Blätter mit Ausnahme der beiden kleineren Oelskizzen — Grau in Grau — sind Jugendarbeiten, welche zwischen mein neuntes und vierzehntes Lebensjahr fallen. Joseph Führich m. p."

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Hirschfeld, G., Athena und Marsyas. 32. Programm zum Winckelmann's-Fest der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, mit 2 Tafeln.

Die architektonischen Ordnungen der Griechen u. Römer. Herausgegeben von J. M. v. Mauch. Sechste, neu bearbeitete Auflage mit Text von L. Lohde. Nachtrag. 40 Tafeln mit Text. gr. 8°.

Kupferstiche.

Holbein, d. J. Amerbach. Gest. von Fr. Weber. gr. Fol. Wien, Kaeser.

v. Führich, Jos. Acht Zeichnungen zur Parabel vom verlorenen Sohne. Gest. von M. Petrak. qu. Fol. chin. Pap. Ebend.

Vautier, B. Bauer und Mäkler. Gest. von J. Burger. qu. Fol. Karlsruher Kunstvereinsblatt für 1872. Durch H. Vogel in Leipzig.

Lasch, C. Bei der jungen Wittwe, gest. v. Fritz Vogel. qu. Fol. (26 u. 33½ C.) Leipzig, Payne.

Bilder-Werke.

Rembrandt. Les Rembrandt de l'Ermitage impér. de St. Petersbourg, 40 pl. à l'eau forte, in 4° vor aller Schrift von N. Massaloff. In Mappe in gr. Fol. Leipzig, Drugulin.

Havard, H. Les merveilles de l'art Hollandais, exposées à Amsterdam en 1872. Fol. in Mappe. Leipzig, in Comm. bei Richter und Harassowitz.

Ornamente aus der Blüthezeit Italien. Renaissance (Intarsien). Orig. Aufnahme von Prof. V. Teirich 2.—5. (Schluss-) Lfg. Wien, Beck'sche Univ. Buchh.

Storm de Gravesande, 12 eaux-fortes 12 Bl. gr. Fol. in Mappe.

Wedgwood and his works. A selection of his plaques, cameos, medallions, vases etc. from the designs of Flaxman and others, reproduced in permanent photography. With a sketch of his life and the progress of his fine-art manufactures, by Eliza Meteyard. London, Bell & Daldy. 1873. Fol.

Wey, Fr. Rome, Description et souvenirs Ouvrage contenant 352 gravures sur bois dessinées par nos plus célèbres artistes et un plan de Rome. Nouvelle édition revue etc. Paris, Hachette. 1873. 4.

Gallerie deutscher Dichter (12 Bl.) Brustbilder in Photographien nach Oelgemälden von C. Jaeger, Felix, Gräfle. Cabinet-Ausgabe. München, Bruckmann.

Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Oesterreich. Hrsg. von A. Conze 1. Heft. 3 Sarkophage aus Salona. gr. 4°. Wien, Gerold.

La Belgique pittoresque. Les châteaux par E. de Dameaux. Lithogr. de Vasseur frères. gr. qu. 4. Brüssel, Muquardt.

Photographien.

Hans Holbein d. J. Madonna in Darmstadt. Photogr. nach dem Original. Hauptblatt u. 5 Detailaufnahmen. Mit 36 S. erläuterndem Texte von A. Bayersdorfer, Fol. München, Bruckmann.

Young, Ed. Ein Hochzeitszug im Gebirge. Photogr. von Fr. Hanfstängl. Verschiedene Ausgaben. Berlin, A. Duncker.

von Ramberg, A. Voss' Luise. Nach den Origin. Gemälden photogr. von Fr. Hanfstängl. Bl. 1. Geburtstagsfest. 2. Trauliche Wanderung (57 u. 44 C.) Berlin, Grote.

Kunstblätter.

Das Bild vom Neuen Deutschen Reich. (Zeitbild des Neunzehnten Jahrhunderts) gemalt von Eduard Ille, Lichtdruck von J. Albert in München.

Zeitschriften.

Deutsche Warte. Band IV. Heft 1.
Hermann Grimm über Raffael von Alfred Woltmann.

Im neuen Reich. No. 7.
Berliner Kunstberichte: Kupferstiche; Goethedenkmal; Magnusausstellung von R. Dohme.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums Nr. 89.
Das Institut der Commissaires-Priseurs. — Ueber Metalle und Farbstoffe bei den Aegyptern. — Ausstellung von Handzeichnungen und Aquarellen von Wiener Künstlern. — Vorlesungen im österr. Museum.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Nr. 1.
Zwei zu den deutschen Reichskleinodien gehörige Futterale. — Aus dem Briefbuch des Meister Simon von Homburg.

Art-Journal. Februar.
Moritz von Schwind von Mrs. Beavington Atkinson. — The Royal Academy Exhibition of the works of the old masters. — The works of George Henry Boughton, von James Dafforne. Mit Illustrationen. — Obituary: Rich. J. Lane, A. R. A. — Alfred Rankley; John Partridge; Henri Plon. — Pictures of Italian architecture. No. I. Pisa, von J. Dafforne. Mit Illustrationen. — Venetian painters, von W. B. Scott. — Sketches von William Müller. — Art at the Antipodes von P. L. Simmonds. — Reviews: Lucas, Schlesische Fürstenbilder.

The Academy Nr. 66.
West friese of the Parthenon. — Theoph. Gautier.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 2.
Eaux-fortes par le Chr. Storm de Gravesande. — Le piédestal d'Ambloux. — Raffael von Urbino und Eusebio von S. Giorgio, von Ernst Förster.

Gazette des Beaux-Arts. Februar.
L'écriture et l'ornementation des chartes et diplômes au musée des archives nationales. Erster Artikel, von L. Courajod. Mit Abbildungen. — La correspondance de Henri Regnault, von S. Cyr de Rayssac. Mit Illustrationen. — Les Charités, (les Graces) symbole du lien social, von L. Ménard. Mit Illustrationen. — Les portraits dans l'école Anglaise, von R. Ménard. Mit Illustrationen. — Origines de la peinture Allemande: école de Bohême (zweiter und letzter Artikel) von Alfred Michiels. — Le mouvement archéologique relatif au moyen âge (zweiter Artikel) von A. Darcel. — „Works of the art in the collections of England" von E. Lievre. Mit Illustrationen. — Patrons de broderie, von M. P. Sennesville. Mit Illustrationen. — Beigegeben: Weibliches Kniestück, nach Rembrandt, rad. von Flameng. — Mrs Siddons, nach Gainsborough, rad. von Rajon. — Email, nach P. Raymond, rad. von Le Rat.

Digitized by Google

Inserate.

Soeben ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Funfzehn Radirungen

von

Unger, Clauss und **Laufberger.**

Aus dem Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgewählt.

kl. Folio. Preis: 10 Thlr.

Laufberger's Vorhang

im

Neuen Opernhause in Wien.

Nach den Cartons gestochen von Büttemeyer.

9 Blatt kl. Folio. Preis: 6⅔ Thlr.

Leipzig, im Februar 1873.

E. A. Seemann,

Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

BERLINER KUNST-AUKTION.

Demnächst erscheinende **Kataloge** von **Kunstauktionen etc.**, welche auf franco Bestellung vom Unterzeichneten franco, gratis versandt werden.

1) Katalog von Kupferstichen, worin namentlich **Rembrandt** und **Dürer** reich und schön vertreten sind.

2) Verzeichniss einer Sammlung von alten und neuen Gemälden, worunter **Originale ersten Ranges.**

3) Autographen- und Porträt-Sammlung.

4) Alte Gemälde (namentlich gute deutsche Bilder).

5) Kupferstich-Sammlung (Deutsche Meister).

Rudolph Lepke,

[93] Auktionator für Kunstsachen etc.

Berlin, Kronenstrasse 19a.

Soeben erschien:

ALLART VAN EVERDINGEN

CATALOGUE RAISONNÉ DE TOUTES LES ESTAMPES QUI FORMENT SON ŒUVRE GRAVÉ.

[94] PAR W. DRUGULIN.

Neun Bogen 8°. Mit dem Portrait des Meisters und drei Heliographien.
Nur in 250 Exemplaren gedruckt.

Preis 3⅓ Thaler.

Unentbehrliches Hilfsbuch für den Sammler niederländischer Radirungen, welches zum erstenmale sämmtliche kupferstecherische Arbeiten des Meisters beschreibt und ihre verschiedenen Abdrucksgattungen feststellt.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

---

[95] **Die Herren Kupferstecher,**

welche in der Lage sind bis spätestens Ende des Jahres 1875 ein **Grabstichelblatt**, dessen Gegenstand der Geschichte oder dem Volksleben angehört, in mindestens 2000 Exemplaren zu liefern, wollen ihre näheren Anträge bei uns einreichen.

Köln, im Januar 1873.

Der Vorstand des Kölnischen Kunstvereins.

Kundmachung.

An der **landschaftlichen Zeichnungs-Akademie in Graz** ist die Stelle eines Lehrers für das **Historien-, Genre- und Porträt-Fach** (sowohl im Zeichnen als im Malen) erledigt. —

Mit dieser Stelle ist zugleich die Direktion über die erwähnte Zeichnungs-Akademie und die landschaftliche Bilder-Gallerie in Graz verbunden. Die Bezüge sind: ein Jahresgehalt von 800 Fl. ö. W. wozu für das ganze Jahr 1873 noch ein 20% Theurungs-Beitrag kommt, dann freie Wohnung sammt Beheizung im Akademie-Gebäude, und das Unterrichts-Honorar, welches u. zw. für den Unterricht im Zeichnen 2 Fl. 10 Kr. und für den Unterricht im Malen 4 Fl. 20 Kr. ö. W. monatlich für einen Schüler beträgt. —

Bewerber um diese Stelle wollen ihre mit dem Nachweise über das Alter und mit allfälligen Belegen über die Qualifikation versehenen Gesuche bis Ende Februar 1873, beim steiermärkischen Landes-Ausschusse in Graz, überreichen. —

Vom Steiermärk. Landes-Ausschusse.

[96] Graz, am 28. December 1872.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [97]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, F. Bonn, Th. Colshorn, C. Enslin, Eman. C. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, O. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, O. Roquette, O. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Führich, Albert Hendschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, O. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark — 10 Sgr. — 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig

Soeben erschien:

LES REMBRANDT
DE
L'ERMITAGE IMPÉRIAL DE SAINT-PETERSBOURG.
QUARANTE PLANCHES GRAVÉES A L'EAU-FORTE.

[98] PAR

N. MASSALOFF
MEMBRE DE L'ACADEMIE IMPERIALE DES BEAUX ARTS DE ST.-PETERSBOURG.

ÉPREUVES D'ARTISTE SUR PAPIER DE CHINE. TIRÉES A 250 EXEMPLAIRES DONT 200 MIS EN VENTE.

Preis in Mappe gr. fol. Achtzig Thaler.

Diese vierzig Blätter umfassen sämmtliche, REMBRANDT, dem Grossmeister der niederländischen Schule, in der Ermitage-Galerie zugeschriebenen Bilder. Die Erwartungen, welche die CHEFS D'ŒUVRE DE L'ERMITAGE von dem eminenten Talente des Künstlers erregten, sind hier womöglich noch übertroffen worden. Auch der Druck, von A. Salmon in Paris unter den Augen des Künstlers ausgeführt, kann wohl als klassisch bezeichnet werden.

Statt aller weiteren Lobpreisungen lassen wir die Urtheile einiger der bewährtesten Kunstkenner folgen:

„Herr Massaloff ist ein Künstler, der seine Kunst vollkommen beherrscht. Ohne irgend welche Voreingenommenheit greift er mehr oder weniger kräftig, je nach den Wirkungen, die er hervorbringen will, den die Platte bedeckenden Firniss an: hier mit vervielfachten kräftigen Strichen, um tiefe Schatten zu erlangen, die im Nothfall noch mit dem Grabstichel verstärkt werden, dort mit zarter kalter Nadelarbeit, die das Metall nur eben berührt, um die Modellirung feiner zu machen oder dem Schwarz mehr Sammtiges zu geben. — Durch die Hingabe seines Talents an die Reproduction der Gemälde der grossen Meister im Museum der Ermitage hat er eine Leistung ausgeführt, für die ihm Alle danken werden, welche sich für die Werke des Geistes interessiren.

Das Album, worin dieser geschickte Künstler die vierzig Rembrandt des Ermitage-Museums vereinigt hat, wird sicherlich der Gunst und Sympathie begegnen, welche ihm gebühren, und wir denken, dass dieser erste Erfolg den Künstler veranlassen wird, das so gut begonnene Werk muthig weiterzuführen." EMILE GALICHON. (Gazette des Beaux-Arts.)

„Mit bewunderungswürdigem Fleisse und mit ausserordentlicher Beherrschung der Technik, hat Massaloff das Charakteristische jedes Bildes, die Individualität jedes Meisters zu belauschen und wiederzugeben gewusst; sein Vortrag ist dabei höchst elegant und frei, sodass man die Feinheiten Flamengs, bei welchem Herr Massaloff lange gearbeitet hat, auch ihm nachrühmen darf." M. JORDAN. (Leipziger Tageblatt.)

„Eins von den reichsten, aber wenigst bekannten Museen von Europa wird uns jetzt in Abbildungen zugänglich gemacht. Herr Massaloff, Mitglied der K. Akademie der Künste in St. Petersburg, hat sich durrh die Herausgabe als erfahrener und geschmackvoller Künstler bewiesen. Bei dem Verleger W. Drugulin in Leipzig ist ein Album erschienen, welches eine erste Reihe von zwanzig Stichen bildet. Es führt den Titel „Les Chefs-d'œuvre de l'Ermitage Impérial de St. Petersbourg", und enthält eine Auswahl von einigen Hauptmeistern der italienischen, flamändischen und holländischen Schule. Wir kennen dieses Album nur erst durch die Ankündigungen und günstigen Beurtheilungen; was jedoch das Recht giebt, viel davon zu erwarten, ist ein anderes Album von vierzig durch Herrn Massaloff radirten Stichen, nur nach Rembrandt's der Ermitage, welches später dort in den Handel kommt, aber uns bereits wohlwollend zugesendet wurde.

Dieses prächtige Werk bringt uns die so wenig bekannten Gemälde von Rembrandt in der Ermitage zur Anschauung. (Folgt eine kurze Inhaltsangabe.) Als warmer Verehrer Rembrandts hat Herr Massaloff diese Blätter mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Derselbe versteht mit viel Kenntniss und Geschmack die Radirnadel zu behandeln. — Wenn man die Originale nicht kennt, ziemt sich kein Urtheil über das Mass von Genauigkeit, womit die Stiche den Effect, den Charakter, oder den Ton der Gemälde wiedergeben. Als Blätter, die mir besonders schön vorkommen, nenne ich das Gleichniss von dem Herrn des Weinbergs, die Kreuzabnahme, die Verläugnung des Petrus, Rembrandt's Mutter mit den Händen über dem geschlossenen Buch, den Greis Nr. 25, und an erster Stelle den Coppenol. Ich hoffe, dass das vorzügliche Werk des Herrn Massaloff bei uns bekannt und gebührend geschätzt werden möge." C. VOSMAER. (Nederlandsche Spectator.)

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Nachdem der Unterzeichnete für das deutsche Reich die Generalagentur der **„Gesellschaft für vervielfältigende Kunst"** übernommen hat, bringt er hiermit zur Kenntniss, dass er für nachstehende Städte den beigesetzten Buchhandlungen eine Lokalagentur zugetheilt hat:

Aachen: M. Jacobi. — **Barmen** und **Elberfeld**: Baedeker'sche Buchhandlung. — **Basel**: Felix Schneider. — **Berlin**: E. Quaas. — **Bonn**: Marcus'sche Buchhandlung. — **Bremen**: G. A. von Halem. — **Breslau**: Trewendt & Granier. — **Carlsruhe**: Bielefeld'sHofbuchhandlung. — **Cöln**: J. G. Schmitz'sche Buchhandlung. — **Danzig**: F. A. Weber. — **Darmstadt**: J. P. Diehl's Sortiment. — **Dresden**: G. Schoenfeld (R. von Zahn). — **Düsseldorf**: Gestewitz'sche Hofbuchhandlung. — **Frankfurt a. M**: Johs. Alt. — **Gotha**: E. F. Thienemann, Hofbuchhandlung. — **Hagen**: Gust. Butz. — **Hamburg**: W. Mauke Söhne. — **Hannover**: Theod. Schulze. — **Königsberg**: Hübner & Matz. — **Lübeck**: Bolhoevener & Seelig. — **Magdeburg**: Emil Baensch, Hofbuchhandlung. — **Mailand**: Theod. Laengner. — **Mainz**: V. von Zabern. — **Mannheim**: Frz. Bender. — **München**: Hermann Manz. — **Nürnberg**: Schrag'sche Hofbuchhandlung. — **Osnabrück**: Rackhorst'sche Buchhandlung. — **Potsdam**: Gropius'sche Buchhandlung. — **Rostock**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Schwerin**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Stettin**: H. Dannenberg. — **Strassburg**: C. F. Schmidt. — **Stuttgart**: Jul. Weise's Hofbuchhandlung. — **Wiesbaden**: Feller & Gecks. — **Würzburg**: Adalbert Stuber.

Leipzig, im Februar 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 20.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

28. Februar 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Abfertigung. — Die Dresdener Kunstsammlungen — Drouais, Allart van Everdingen. — Gustave Ricard †. — Oesterreichischer Kunstverein; Münchener Kunstverein; Ausstellung in Rotterdam. — Rubens Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Düsseldorf. — Restaurirung des Naumburger und Limburger Domes; Cairo, Enthüllung der Statue Ibrahim Pascha's. — Inserate.

Abfertigung.

Herr Herman Grimm hat den verzweifelten Muth, die in meiner Besprechung seines Raphael (S. 65 d. Z.) ihm nachgewiesenen Fehler und Irrthümer abzuleugnen, den ihm vorgeworfenen „Mangel an ehrlichem Fleiße in dem Zusammentragen des Stoffes, die grenzenlose Flüchtigkeit in allen Einzelnheiten, den geringen Ernst der Forschung" zu bestreiten. Er verbreitet eine Gegenschrift, „Zur Abwehr" betitelt, in welcher alle diese Beschuldigungen entkräftet werden sollen. Sein Verhängniß will es aber, daß er in dieser Abwehr abermals Zeugniß ablegt für die Richtigkeit meines Urtheiles. Herr Herman Grimm bringt hier (S. 8, Z. 20 v. o.) einen einzigen neuen Quellenbeleg bei und schreibt richtig wieder das Gegentheil von dem nieder, was in der Quelle steht. Er liefert einen Nachtrag zu Gunsten seiner Erklärung der Schule von Athen und citirt bei diesem Anlasse Heinse: „Nun finde ich in Heinse's Ardinghello die Deutung: Sieg der Platonischen über die Aristotelische Philosophie. Heinse führt das nicht übel aus und darauf hin wäre die Literatur der Zeit von neuem durchzugehen." Schlägt man nun Heinse's Ardinghello (Bd. II, S. 13. Lemgo 1787) nach, so liest man: die Schule von Athen „stellt im Grunde einen Streit vor, nämlich den Sieg der Aristotelischen Philosophie über die Platonische, wie die triumphirenden und widerlegten Gesichter zeigen." Und so hat Heinse nicht etwa aus Versehen geschrieben. In der Anmerkung rechtfertigt er diese Deutung: Platonici artifices disserendi, non interpretes naturae aut doctores sapientiae. Heinse erscheinen die Gruppen des Vordergrundes, die Vertreter der empirischen Wissenschaften, als die Helden der Darstellung, seine Auffassung ist der gangbaren, welche in Plato die Hauptperson des Bildes erblickt, durchaus entgegengesetzt, und nun soll nach Herrn Herman Grimm Heinse in der Schule von Athen Plato's Sieg geschaut haben! Diese neue Probe gründlicher Forschung und gewissenhafter Quellenbenutzung steht in vollem Einklang mit Herrn Grimm's sonstigem Verfahren, den ihm gemachten Vorwurf eines unzuverlässigen Arbeiters von sich abzuwehren. Am liebsten leugnet er den Thatbestand, so offenkundig derselbe auch jedem, der sein Buch mit meiner Kritik vergleicht, sein muß, rundweg ab; wo das nicht angeht, verdreht er ihn, und ist auch dieses nicht möglich, so stellt er seinen Irrthum als etwas unendlich Harmloses und Unschuldiges dar, woran nur gehässige Bosheit Anstoß nehmen kann.

Herrn Herman Grimm wird z. B. nachgewiesen, daß er eine Zeichnung zwar ausführlich, aber ganz falsch beschreibt, von Köpfen spricht, wo nur ein Kopf vorhanden ist. Was liegt daran? Er hat eben „die Fiction einer vollendeten Zeichnung" gehabt. Ihm wird vorgehalten, daß er ruhmredig eine Entdeckung als sein Verdienst ausposaunt, die schon Rumohr gemacht hat. Wozu der Lärm? Das ist eine einfache Vergeßlichkeit, überdieß auch ganz gleichgiltig. Wenn eine Stelle aus Albertini angezogen wird, um gegen Herrn Herman Grimm zu beweisen, erstens, daß seine Behauptung, Raphael sei nicht in die Reihe mehrerer im Vatican beschäftigter Künstler eingetreten, auf einem Irrthum beruhe, zweitens, daß seine Annahme (S. 175, Z. 14 v. u.), Raphael sei bereits im März 1508 als ein Meister ersten Ranges in Rom bekannt gewesen, falsch sei, so windet er sich so aus der

Digitized by Google

Sache, daß er verſichert, „ſeine Darlegung hätte nur bezweckt, den Beweis zu liefern, es könnten die von Vaſari namhaft gemachten Meiſter 1507 nicht im Vatican thätig geweſen ſein.“ Wenn die Behauptung des Herrn Herman Grimm, von einer Reiſe Perugino's nach Florenz um die Zeit, da Raphael für Città di Castello Bilder malte, „ſei faktiſch nichts bekannt“ (S. 65, Z. 6 v. o.) durch die Hinweiſung auf eine bei Gaye publicirte Urkunde zurückgewieſen wird, ſo rettet ſich Herr Herman Grimm ſo aus der Noth, daß er erklärt, er habe dieſe Urkunde gleichfalls geleſen und an einem anderen Orte citirt. Solche Kunſtgriffe müſſen einem Menſchen, der eine verlorene Sache vertheidigt, nachgeſehen werden. Herr Herman Grimm geht aber noch weiter. Er beſitzt die Dreiſtigkeit, ſogar was ſchwarz auf weiß vor Aller Augen ſteht, zu beſtreiten. Er wird getadelt, daß er den Zeitpunkt des Eintrittes Raphael's bei Perugino nicht genau beſtimme, da ſich derſelbe doch aus bekannten Urkunden mit Sicherheit feſtſtellen laſſe. Gegen dieſe Ungerechtigkeit verwahrt er ſich feierlich, er führe das Jahr 1500 als den zweifelloſen Zeitpunkt des Eintrittes Raphael's bei Perugino an. In ſeinem Buche heißt es aber wörtlich (S. 57, l. Z. v. u.) ſo: „Wenn wir das Jahr 1500 als dasjenige des Eintritts Raphael's bei Perugino annehmen, ſo verdanken wir dieſes Datum nur der Wahrſcheinlichkeitsrechnung. Pungileoni, dem Paſſavant folgt, läßt Raphael bereits 1495 bei Perugino in die Lehre gehen.“ Herr Herman Grimm verſichert in ſeiner Entgegnung, meine Kritik ſeiner „Theorie“ von der Entſtehung der Raphaeliſchen Grablegung berühre ihn nicht, weil ich mich auf ſeine Darlegung „gar nicht“ einlaſſe. Die Vergleichung mit meinem Aufſatze zeigt, daß Herr Herman Grimm hier abermals das Gegentheil der Wahrheit ausſpricht. Schritt für Schritt wird daſelbſt ſeine ſogenannte Theorie verfolgt, es wird nachgewieſen, daß Raphael nicht, wie Herr Herman Grimm meint, ein antikes Relief als Quelle benützte, am wenigſten das von Herrn Grimm dafür ausgegebene, den Tod Meleager's im Muſeo Capitolino, daß die Raphaeliſche Zeichnung: „Tod des Adonis“ nicht zu den Skizzen für die Grablegung gerechnet werden dürfe u. ſ. w. Das heißt in der Sprache des Herrn Grimm: ſich gar nicht auf ſeine Darlegung einlaſſen! Nicht genug daran. Mit ſittlicher Entrüſtung weiſt Herr Herman Grimm den Vorwurf zurück, daß er ein und dieſelbe Urkunde zu verſchiedenen Zeiten verſchieden leſe. Seine Ungläubigkeit zwingt mich, noch deutlicher mich über dieſen Punkt, als ich es in der Kritik gethan habe, auszuſprechen. Dort wies ich nach, daß Herr Herman Grimm Raphael's Vollmacht an Canigiani einmal auf das Jahr 1502 und Raphael's Thätigkeit in Siena, das andere Mal auf das Jahr 1507 und Raphael's Wirkſamkeit in Rom beziehe. Das war zu ſchonend ausgedrückt. Nicht zu verſchiedenen Zeiten, ſondern gleichzeitig in ſeinem Buche über Raphael benützt Herr Herman Grimm beide Datirungen und gründet auf jedes Datum weitgehende Folgerungen.

Herr Herman Grimm ſchloß ſeine erſte Publikation des Dokumentes (K. u. K. II, S. 117) mit folgenden Worten: „Und ſo hätten wir denn von Raphael's Hand die Beſtätigung, daß er im Juli und December 1502 in Pinturicchio's Dienſten arbeitete.“ Er hatte vollkommen recht. Wenn die von ihm beliebte (erſte) Leſeart angenommen wird, ſo kann kein Zweifel über Raphael's Aufenthalt in Siena und ſeine Mitwirkung an Pinturicchio's Malereien im Jahre 1502 walten. Auf Grund dieſes Dokumentes wurde nun auch die Chronologie Raphael's geregelt. Crowe und Cavalcaſelle (Geſch. d. J. M., d. A., IV. Bd. S. 307. A. 92) heben ausdrücklich hervor, daß durch Grimm's Entdeckung „die Gemeinſchaft der Künſtler in dieſer Zeit (d. h. 1502) beſtätigt würde.“ Und zwar allein und ausſchließlich beſtätigt. Alle anderen Umſtände ſprechen gegen das Jahr 1502. Pinturicchio macht ſich in ſeinem Kontrakte vom 29. Juni 1502 anheiſchig, Zeichnung und Uebertragung auf die Wände mit eigener Hand zu liefern, und ſchon am folgenden Tage ſoll er Raphael die Anfertigung von Zeichnungen überlaſſen haben. Raphael's Antheil bezieht ſich nicht auf die Deckenmalerei in der Libreria, welche allein im Jahre 1502 — 1503 vollendet wurde, ſondern auf die Wandgemälde, welche erſt ſeit 1504 angefangen wurden. Nichts wahrſcheinlicher, als daß auch Raphael erſt, nachdem ſein alter Lehrer Perugino Perugia verlaſſen hatte, nach Siena ging. Aber im Angeſichte des von Grimm (aus dem, wie wir freilich jetzt ſehen, überaus verdächtigen Urkundenſchatze eines Majors Kühlen) publicirten Dokumentes mußten dieſe Zweifel zurücktreten. Iſt dieſes ächt und Grimm's erſte Leſeart richtig, ſo bleibt es bei dem Jahre 1502. Sobald man die Leſeart ändert, muß auch das Jahr 1502 als die Zeit des Sienenſer Aufenthaltes Raphael's geſtrichen werden. Dieſes gibt auch jetzt Herr Herman Grimm in ſeiner „Abwehr“ zu; er rechtfertigt ſein vollſtändiges Ueberſehen der erſten, in der Literatur bereits angenommenen Leſeart mit folgenden Worten: „Hiermit war alles von mir an die Zahl 1502 Geknüpfte derart hinfällig und überflüſſig geworden, daß ich es bei der Benutzung des Dokumentes im erſten Theil meines Buches über Raphael einfach fortlaſſen zu dürfen glaubte.“ Hat aber Herr Herman Grimm wirklich, wie er jetzt behauptet, das Dokument in ſeinem Raphael nur für das Jahr 1507 (neue Leſeart) als Quelle angezogen? Nein. Er hat es in demſelben Buche über Raphael auch für das Jahr 1502 (alte Leſeart) verwerthet. Im Raphael (S. 79, Z. 3 v. u.) heißt es wörtlich: „Vaſari weiß weder, daß 1502 das Datum der Sienenſer Arbeiten, noch 1504 das

Digitized by Google

des Sposalizio ist.“ Das Jahr 1502 als Datum der Sienenser Arbeiten ist aber einzig und allein durch das von ihm publicirte Dokument gegeben. Hier also hält Herr Herman Grimm noch an der ersten Lesart fest, hier ist sie ihm also nicht, wie er versichert, hinfällig geworden. Dasselbe Dokument dient ihm in seinem Raphael (S. 79) dazu, Raphael's Aufenthalt in Siena 1502 zu beweisen, in demselben Buche (S. 183) dazu, Raphael's Ankunft in Rom schon im Jahre 1507 zu bestimmen.

Nach diesen Ausführungen überlasse ich es getrost jedem unbefangenen, von der Sachlage unterrichteten Leser, sich sein Urtheil über Herrn Herman Grimm als wissenschaftlichen Arbeiter zu bilden. Ich bin leider nicht in der Lage, die gegen Herrn Herman Grimm erhobenen Vorwürfe und Anklagen zurückzunehmen, muß dieselben vielmehr in ihrem vollen Umfange aufrechthalten.

15. Februar 1872. **Anton Springer.**

Die Dresdener Kunstsammlungen.

† In diesen Tagen ist ein officieller „Bericht über die Verwaltung der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden in den Jahren 1870 und 1871“ erschienen, auf welchen, bei der Bedeutung dieser Sammlungen, hierdurch hingewiesen sei. Den Mittheilungen über die beiden Verwaltungsjahre sind einige geschichtliche Bemerkungen vorausgeschickt. Von Interesse darunter ist besonders das, was über den Ursprung der Sammlungen gesagt ist, da nach dieser Richtung in der Geschichte derselben eine Lücke besteht und manches Ungenaue und selbst Falsche vorliegt. Die Sammlungsobjekte waren demnach ehemals theils zum Schmuck in den Wohn- und Festräumen der Schlösser, theils in besondern „Kammern“ aufgestellt. Einige dieser „Kammern“ waren bereits im 16. Jahrhundert den Reisenden zugänglich. Die ersten Einrichtungen für die öffentliche Benutzung der Sammlungen als Mittel der Belehrung wurden jedoch erst unter August dem Starken in's Leben gerufen, und als das eigentliche Stiftungsjahr der öffentlichen k. Sammlungen ist das Jahr 1727 zu betrachten. In schätzbarster Weise geben diese Feststellungen weiteren Forschungen Anregung und Halt.

Unter den allgemeinen Angelegenheiten, mit welchen sich die Generaldirektion in der Verwaltungsperiode 1870 und 1871 beschäftigte, sind besonders die Maßregeln für die Erweiterung des öffentlichen Besuchs der Sammlungen hervorzuheben. Maßregeln, die von den günstigsten Erfolgen gekrönt worden. Nur bei der Porzellan-Sammlung sind noch ausschließlich sogenannte Führungen üblich; aber auch diese Sammlung soll, in derselben Weise wie die übrigen, von nächstem Frühjahr ab dem Publikum geöffnet sein. Die Porzellan-Sammlung wird, ebenso wie das historische Museum, künftig ein geeigneteres Aufstellungslokal in dem alten Galeriegebäude finden, welches gegenwärtig zu diesem Zwecke umgebaut wird. Von dem vielfach angeregten Projekte, das historische Museum und die Porzellan-Sammlung zu einem Kunstgewerbemuseum zu verschmelzen, hat man geglaubt Abstand nehmen zu sollen, weil — wie der Bericht sehr richtig ausführt — das vorwiegend geschichtliche Interesse zahlreicher Gegenstände des historischen Museums in demselben keine Stätte finden würde, während die in dieser und der Porzellansammlung befindlichen eigentlich kunstgewerblichen Gegenstände wiederum nicht hinreichen, um den Grundstock einer auch nur annähernd systematischen Reihe von mustergiltigen Vorbildern für die Kunstindustrie zu bilden. Bei der nahen räumlichen Vereinigung beider Sammlungen, wobei die an das Gebäude anstoßende Gewehrsammlung in organische Verbindung mit der reichen Waffensammlung des historischen Museums treten wird, sind jedoch von der neuen Aufstellung alle diejenigen Anregungen zur Benutzung von Seiten der Kunstindustrie zu erwarten, zu denen der Inhalt der Sammlungen überhaupt Anlaß bietet. Als künstlerischer Schmuck des neuen Lokals des historischen Museums sind die Schnorr'schen Kartons zu den Wandgemälden der Kaisersäle in München bestimmt, welche von der Regierung angekauft wurden.

Die Vorkommnisse bei den einzelnen Museen und Sammlungen werden sodann in dem Berichte mit der Bemerkung eingeleitet, daß Verluste und Beschädigungen für die erwähnte Verwaltungsperiode nicht zu beklagen sind. Was zunächst die Gemälde-Galerie betrifft, so ist über die Aenderung in der Aufstellung der Gemälde wie über deren Vermehrung in diesem Blatte (in einer Dresdener Korrespondenz) bereits berichtet worden. Im Uebrigen ist zu erwähnen, daß eine Reihe von Vorsichtsmaßregeln gegen Feuersgefahr, zu denen der unglückliche Brand des Hoftheaters Anlaß gegeben, in Aussicht genommen und zum Theil im Laufe der Verwaltungsperiode durchgeführt worden sind. Ferner ist die Herstellung photographischer Originalaufnahmen nach den Gemälden der Galerie eingeleitet, ein Unternehmen, über welches ebenso wie über die neue Einrichtung der Kabinete der Raffael'schen und Holbein'schen Madonna die nächste Mittheilung berichten wird. Auch die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen wurde, wie die übrigen Sammlungen, mannichfach vermehrt. Während der Winterhalbjahre ward unter zahlreicher Theilnahme des Publikums ein Theil der Handzeichnungs-Sammlung in kunstgeschichtlicher Folge zur Ausstellung gebracht. Das in neuester Zeit wieder aufgenommene Unternehmen der Herausgabe von Kupferstichen nach Gemälden der hiesigen Galerie, als Fortsetzung und Abschluß des im vorigen Jahrhundert durch von Heinecken unternommenen Galeriewerkes, gelangte bis zur Vollendung von Blatt 49 des gleich den beiden früheren auf 50 Blatt berechneten III.

Digitized by Google

Bandes. Es wurden vollendet „Christus am Kreuz" nach Dürer, gestochen von Th. Langer; „Jakob und Rahel" nach Giorgione, ebenfalls von Langer gestochen und „Magdalena" nach Franceschini, gestochen von Ed. Büchel. Die photographischen Vervielfältigungen nach den Handzeichnungen der genannten Sammlung, seit dem Jahre 1861 in der Anzahl von 100 Stück aufgenommen, wollten bei den Fortschritten der photographischen Technik nicht mehr den Anforderungen an eine derartige Publikation entsprechen, und die Generaldirektion ging deßhalb sehr gern auf das Anerbieten Ad. Braun's in Dornach ein, auch die hiesigen Handzeichnungen mittelst seines Verfahrens photographisch zu vervielfältigen. Bereits sind 150 Handzeichnungen aufgenommen, und es steht die Veröffentlichung einer Auswahl derselben in der Ausstattung der bisherigen Braun'schen Publikationen in nächster Zeit zu erwarten. Die Genehmigung zur photographischen Publikation der Kunstwerke des Museums der Gypsabgüsse wurde dem Photographen Hermann Krone in Dresden ertheilt, welcher im Jahre 1870 eine größere Anzahl von Aufnahmen in Kabinetformat hergestellt und veröffentlicht hat. Auch bei dem historischen Museum wurde durch photographische Publikation der hervorragendsten Gegenstände die Kenntniß derselben verbreitet und ein belehrendes Material von Vorbildern kunstgewerblicher Erzeugnisse, namentlich verzierter Waffen und Rüstungen geschaffen. Die photographische Anstalt von Franz Hanfstängl erhielt die Genehmigung zur Herausgabe dieser Photographien, welche in der Anzahl von 160 Blatt vom Mai 1870 bis November 1871 hergestellt wurden und durch eine ganz vorzügliche Ausführung zu den besten Leistungen dieses Gebietes zählen. Außer der Ausgabe in einzelnen Blättern hat die Verlagsanstalt eine Bandausgabe des Werkes mit einem, von den beiden Direktoren der Sammlung, Prof. Dr. Hettner und Büttner, bearbeiteten erklärenden Text unternommen. Die Bereicherungen der Antiken-Sammlung bestanden in verschiedenen Gegenständen, welche der Direktor dieser Sammlung, Dr. Hettner, auf einer Reise in Italien erworben; außerdem aus 63 Stück javanischen Bronze-Waffen und Figuren, geschenkt von Herrn F. v. Ranzow in Djocjocarta. Bei den regen Bemühungen der Generaldirektion, die Schätze der Sammlungen durch die besten Mittel der nachbildenden Technik zum Zwecke der Publikation vervielfältigen zu lassen, ist auch die wichtige Dürer-Handschrift der königl. Bibliothek, welche zur 400jährigen Säkularfeier von Dürer's Geburt in der Dürer-Ausstellung des Germanischen Museums zu Nürnberg ausgestellt war, photographisch nachgebildet worden. Wie über die Kunstsammlungen, so verbreitet sich der vorliegende Bericht auch über die wissenschaftlichen Sammlungen, worauf einzugehen jedoch außerhalb des Zweckes dieser Zeitschrift liegt.

Im Anhange endlich findet sich ein Verzeichniß der ausgegebenen Karten zu freiem Eintritt und zu freien Führungen, ebenso Mittheilungen über die Einnahmen für Eintritts- und Garderobegelder und für die verkauften Kataloge und endlich in Ziffern der Aufwand für die Vermehrung der einzelnen Sammlungen. Im Ganzen wurden im Jahre 1871 eingenommen: für den Eintritt 15,242 Thlr. 10 Ngr., für verkaufte Kataloge 3,584 Thlr. 20 Ngr. und an Garderobegeldern 1,205 Thlr. Noch ist zu bemerken, daß die Generaldirektion auch in Zukunft über die wichtigeren Vorkommnisse bei der Verwaltung, namentlich über die Vermehrung des Bestandes und die Einrichtungen im Interesse der öffentlichen Benutzung der Sammlungen, derartige, der zweijährigen Finanzperiode des Staatshaushaltes entsprechende Berichte, wie den gegenwärtigen, veröffentlichen wird.

Kunstliteratur.

W. Drugulin, Allart van Everdingen. Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment son œuvre gravé. Supplément au peintre-graveur de Bartsch. Leipzig 1873.

Diese kritische Beschreibung der Radirungen von Everdingen wurde von den Verehrern der Maler-Radirungen seit Jahr und Tag erwartet, da bekannt geworden, daß der als Schriftsteller wie als Kunsthändler bekannte Verfasser sich der überaus großen Mühe, eine möglichst vollständige Beschreibung der verschiedenen Blätter des Meisters zu liefern, unterzogen hatte. Das Studium des vorliegenden Werkes ergiebt das Resultat, daß die Aufgabe glänzend gelöst ist, so daß man ohne Gefahr des Widerspruches behaupten kann: seit siebzig Jahren, seit der unsterbliche Bartsch seine meisterhafte Beschreibung der Radirungen Everdingen's veröffentlicht, hat Niemand auch nur im Entferntesten so viel zur Kenntniß des Meisters beigetragen, als Herr Drugulin mit diesem Werke. Allerdings kamen unserem Verfasser die Bemerkungen von R. Weigel in dessen supplément au peintre-graveur zu Statten, besonders aber die von dem verstorbenen Börner in Nürnberg im Monogrammen-Lexikon, sowie die des Katalogs von Jul. Marshall. Es blieb ihm aber noch so viel zu thun übrig, daß man die Umsicht und Ausdauer, womit Drugulin gearbeitet hat, nicht genug loben und kühn behaupten kann, daß nach einer so erschöpfenden Arbeit für die Nachkommen wohl Einzelnes, aber nichts Großes zu thun übrig bleiben wird. Alle Kunstfreunde, besonders aber die Verehrer von Radirungen sind dem Herrn Drugulin deßhalb zu Dank verpflichtet für seine Bemühungen; kein Museum und kein Sammler wird sein Werk entbehren können. Dasselbe ist mit drei Heliographien und dem Bildniß des Meisters geziert. Zwei dieser Heliographien geben fast unbekannte landschaftliche Radirungen Everdingen's.

Nach dem Gesagten haben wir nur wenige Ausstellungen zu machen. Unseres Erachtens hätte Herr Drugulin sich in der Bezeichnung der Nummern der von Bartsch so vortrefflich beschriebenen Blätter strenger an dieselben halten können, da doch alle Sammlungen nach Bartsch geordnet sind und auch bleiben werden. In der

Digitized by Google

Beschreibung der verschiedenen Zustände der Blätter ist eine große Ungleichheit zu bemerken, die sich allerdings leicht erklärt, wenn man bedenkt, daß der Vergleich mit einem andern Zustande des Blattes nicht immer zur Hand ist. Diese Bemerkung trifft z. B. die Nr. 47: „Marine à travers le rocher percé", wo der von Drugulin beschriebene erste Zustand, welcher sich in der Sammlung des Herrn Dr. Sträter befindet, ein unicum zu sein scheint, den der Verfasser vielleicht nur einmal gesehen und deswegen nicht genau beschrieben hat, sodaß Irrthümer entstehen könnten. Wir geben daher die Beschreibung der drei Zustände:

I. Trait fin et interrompu; les coins d'à gauche ouverts. Avant les grosses branches qui dependent dans la voute du rocher à droite: le monogramme contre la bordure à gauche vers le milieu de la hauteur de la planche.

II. Avec les branches mentionnées; le paysage du fond qui se voit à travers la voute tout à fait changé: dans la voute à gauche on voit maintenant un arbre au lieu d'un navire qui s'y trouvait au premier état; et le monogramme se trouve maintenant au milieu du bas de l'estampe.

III. Trait renforcé, les coins fermés.

Bemerken wollen wir endlich noch, daß sich in der Kunsthalle zu Bremen ein allererster Zustand des Blattes B. 19, Drugulin 18, befindet, wo die Wolken noch nicht existiren, sowie in der Sammlung des Dr. Sträter ein tout premier état avant la bordure en haut von B. 59.

R.

Nekrologe.

Gustave Ricard, einer der bedeutendsten französischen Porträtmaler, ist am 24. Januar plötzlich in Paris gestorben. Er war 1824 zu Marseille geboren, wo er seine ersten Studien machte; dann ließ er sich in Paris nieder, wo er im Salon von 1850 den Kopf eines jungen Zigeunermädchens ausstellte. Näheres bei Jul. Meyer, Geschichte der französischen Malerei S. 385.

Sammlungen und Ausstellungen.

Oesterreichischer Kunstverein. Neue Lorbeeren sammelte sich in der Februar-Ausstellung G. Bastag mit seinen für die Weltausstellung bestimmten Bildern. Zu wiederholten Malen wurden an dieser Stelle die gediegenen Arbeiten des genannten Klausenburger Künstlers hervorgehoben, und auch diesen neuesten Leistungen, welche an größeren Aufgaben eine bedeutendere Entfaltung seines Talentes zeigen, ist nur gerechtes Lob zu spenden. Wieder ist es eine braune Pußta-Venus, die (in dem größeren Bilde) sein Pinsel in klaren, kraftvollen Tönen aus der Leinwand heraus modellirt. So rauh auch die Poesie aus diesen derben, üppigen Naturerscheinungen klingt, so dauernd anziehend wirken die gesunden lebensfrischen Formen. Manche akademisch gemalte mythologische Schönheit dürfte dieses rumänische Zigeunermädchen um ihre Formen beneiden. Als Fortschritt ist an des Künstlers neuesten Bildern und besonders an diesem letzten Werke anzuerkennen, daß der sinnliche Realismus, so derb er auch zur Erscheinung gebracht wird, dennoch von einem gewissen idealen Geiste getragen wird, der das Rohe, Ungeschminkte, gerade in seiner Naturwahrheit, wieder veredelt. Der sanft zu dem schwämmepflückenden Knaben geneigte, schwärmerische Kopf der Hauptfigur, der sich dunkel von der Luft abhebt, braucht, was Auffassung und technische Vollendung anbelangt, sich keines Vergleiches zu scheuen. Mit bekannter Bravour sind die Gewand- und Schmucksachen behandelt, besonders gelungen auch die durchsichtigen Helldunkelpartien. Der breite, einheitliche Vortrag der Landschaft bildet zu den plastischen Gestalten eine stimmungsvolle Ergänzung. Das Bild hat nur den einen Fehler, daß es für sein Sujet zu groß ist. Lebensgroße Genrebilder von noch so gediegener Malerei sind für das Auge immer etwas schwer verdaulich; viel traulicher fühlt man sich von der Scene angezogen, wenn die Figuren in mäßiger Größe gehalten sind, wie auf des Künstlers zweitem Bilde „Die Wahrsagerin". Das Bildchen ist so flott in Flächen hingelegt, als hätte es der Pinsel erst während des Malens gezeichnet. — Durch poesievolle Auffassung und feine Stimmung zeichnet sich Chelmonski's Motiv aus der Ukraine „Am Morgen" aus. In grauer, öder Gegend auf einer schmutzigen Straße an einem trüben Morgen einem elenden Fuhrwerk mit vermummten, halbschlafenden Gestalten begegnen, die sich in magischen Silhouetten vom dämmernden Himmel abheben: das wirkt wie eine Elegie in Prosa. Fr. Arndt's „Kinderscherze" ist mit viel Humor gezeichnet, nur zu derb gemalt und zu tief im Tone. Ein reizendes Bildchen ist wieder von A. Ebert zu verzeichnen: „Jugendliche Galanterie". Neben der lebensfrischen Farbe bringt sein zarter Pinsel stets ein gutes Stück feinen Empfindens in die anmuthigen Scenen, dabei ist auch alles Nebenwerk, Landschaft ꝛc. mit echt Waldmüller'schem Fleiße von der Natur abgeschrieben. J. Fux sucht in seinem „Taubenopfer" Makart nachzuahmen. Ein Salon-Studienkopf von G. Raab verhält sich gegenüber Bastag's Zigeunerin wie eine Blume im Herbarium zur lebenden Blüthe. Mit viel Eleganz ist ein „weibliches Brustbild" von Fr. Ruß gemalt; nur vom Halse an auffallend verzeichnet. Ebenfalls an Zeichnungsfehlern krankt A. Heckl's „Kleopatra und Cäsar Octavianus". Was nützt Farbe und Stimmung, wenn die Gestalten nur aus Köpfen und Gewändern bestehen, wenn der Akt nicht in den Draperien klar durchklingt! — Von älteren Bildern, welche zur Füllung der Säle für diesen Monat acquirirt wurden, leuchtet Lasch's Hochzeitsschmaus als wahre Perle hervor. Der Herr Pastor bringt dem glücklichen Paare einen Toast. Alles lauscht den gemüthvollen Worten, und in den Gesichtern lesen wir ihren Reflex in allen möglichen Variationen, so natürlich und wahr, wie eben das biedere Landvolk nur zu sprechen versteht. Das Bild ist allenthalben zu bekannt, als daß wir Weiteres darüber zu sagen brauchten; dasselbe gilt von den älteren Arbeiten von Rob. Ruß, Pettenkofen, de Bos und Fr. Gunkel. Des Letzteren „Schlacht am Granikus" ist in einzelnen Motiven imposant aufgefaßt, läßt aber in Farbe und Zeichnung Vieles zu wünschen übrig. — Ausnehmend spärlich ist diesmal die Landschaft vertreten. Zwei große Bilder von A. Rieger „Waldfriede" und „Gewittersturm" sind so pikant in der Farbe, daß man sich vergebens abmüht, sich in die Natur versetzt zu fühlen. So hübsch Einzelnes gezeichnet ist, verliert sich jede Harmonie, da Alles interessant sein will; derselbe Fehler, wenn auch etwas moderirt, begegnet uns in des Künstlers „Küstenlandschaft in Istrien". J. Püttner's „Einfahrt in den Hafen von Venedig" verdient nur deshalb genannt zu werden, weil dies Stück vom Kunstverein zur Verlosung angekauft wurde! — Als beachtenswerthe Arbeiten sind endlich noch J. Ellminzer's nettes Genrebildchen „Im Vorüberfahren" und H. Schaumann's „Frühstück in der Menagerie" zu erwähnen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die erste Februar-Wochenausstellung des Kunstvereins gehörte zu den umfangreichsten des ganzen Jahres, obwohl der Verwaltungsausschuß seine Kaufgeschäfte bereits abgeschlossen hatte; wir haben die Reichhaltigkeit zunächst wohl der Wiener Weltausstellung zu verdanken. Wenn ich vor Allem J. Brandt's „Die Schlacht bei Wien am 12. September 1683" in's Auge fasse, so hat das seinen Hauptgrund darin, weil ein Bild von so riesigem Umfange wie das genannte schon durch seine Maßverhältnisse hiezu herausfordert. J. Brandt ist, wie man mir sagte, ein geborener Pole und spricht seinen Patriotismus auch in der Wahl seines Gegenstandes aus. Ich habe hier nicht zu untersuchen, nach welchem Prozentsatze die Lorbeern jenes Tages an Sobiesky mit seinen Polen und an die deutschen Hilfsvölker zu vertheilen sind, und muß deshalb auch davon Umgang nehmen, von diesem Standpunkte aus die Frage zu erörtern, ob es nicht eine Forderung der historischen Wahrheit gewesen wäre, auf dem figurenreichen Bilde auch den Deutschen ein Plätzchen zu gönnen. Weit entfernt, die schöne Begabung des jungen Künstlers zu verkennen muß ich mir doch sagen, daß das gegenwärtig ausgestellte Bild gegenüber seinen früheren keinen Fortschritt bezeichnet. Ich bedauere das umsomehr, als er auf der Wiener Weltausstellung wahrscheinlich nur durch

Digitized by Google

diese eine Arbeit vertreten sein wird. Ihre Bedeutung scheint mir einzig und allein in der glänzenden Technik zu liegen, dagegen Komposition und Zeichnung viel zu wünschen übrig zu lassen. Allerdings läßt sich nicht verkennen, daß sich die früheren Schlachten, d. h. jene, welche vor der Einführung der Schußwaffen geschlagen wurden, mehr für die künstlerische Darstellung eigneten als die modernen, weil sie sich weniger in geregelten Massen bewegten als vielmehr in lauter Einzelkämpfen, in denen persönlicher Muth den Ausschlag gab. Allein dies kann im vorliegenden Falle nicht zur Entschuldigung für die Zerfahrenheit der Komposition dienen, denn Brandt hat nicht sowohl eine Schlacht im gewöhnlichen Sinne des Wortes, als vielmehr einen Einbruch in's feindliche Lager dargestellt, ähnlich wie Horace Vernet in seinem berühmten Bilde „Die Einnahme der Smala". Während manche Schlachtenmaler der neueren Zeit sich darauf beschränken, eine einzelne Episode aus dem Gewühle der Schlacht zu fassen, um die sie Nebensächliches erläuternd anbringen, hat J. Brandt den entgegengesetzten Weg eingeschlagen und löst die Schlacht derart in kleine Gruppen und Einzelfiguren auf, daß darüber die künstlerische Einheit verloren geht, und man sich in dem Gemengsel von Menschen, Pferden, Waffen und Zelten kaum mehr zurecht findet. Dem Streben nach schlagenden Effekten hat der Künstler dort und da auch die Wahrheit geopfert und vielfach selbst auffallende Zeichnungsverstöße sich zu Schulden kommen lassen. M. Gierymski brachte in seinem „Alarm" ein polnisches Insurgentenlager vom Jahre 1863. Ich habe erst in meinem letzten Berichte dieses begabten Künstlers gedacht und möchte heute auf eine Eigenthümlichkeit desselben und mehrerer seiner Landsleute hinweisen, die darin besteht, daß sie grundsätzlich ihre Figuren von heller Luft derart dunkel abgeben lassen, wie es in der Natur nicht vorkommt und nach den optischen Gesetzen nicht vorkommen kann. Ein solches Abweichen von der Natur aber muß als Manier bezeichnet werden. Neben solchen Bravourstücken nimmt sich Louis Braun's „Einzug der deutschen Truppen in Paris am 1. März 1871" ziemlich nüchtern aus. Aber das wird durch die Solidität des Aufbaues der Gruppen und die Sorgfalt in der Durchbildung allerwege wieder ausgeglichen. Einen friedlicheren Stoff wählte Theod. Pixis in seiner „Glücklichen Fahrt". Ein Nachen gleitet über die Spiegelfläche des See's. Die Contouren der Bergriesen im Hintergrunde sagen uns, daß es der liebliche Starnberger-See ist. Im Nachen sitzen sechs Personen: vorn ein Elternpaar, in den Anblick der reizenden Scenerie versunken; ihm zunächst ein kleines Mädchen, mit den hüpfenden Wellen spielend, dann ein junges Brautpaar, ganz allein mit sich beschäftigt und die Lippen zum Kusse auf einander gepreßt und endlich hinten der Schiffer, durch den aufgespannten Sonnenschirm des Fräuleins von der zärtlichen Gruppe getrennt. Alles spricht uns so traulich und heimisch an, daß wir uns wohl in die schöne Jugendzeit zurückversetzt fühlen. In J. Schnitzberger, einem Neffen des trefflichen Steinschneiders, lernen wir ein ungewöhnliches Talent kennen. Seine „Mutter-Freuden", Katze mit ihren Jungen, sind ebenso meisterhaft gemalt wie sein „Reinecke vor der Staffelei". Man kann sich nichts Frischeres, Wahreres und zugleich Luftigeres denken als die Art, wie der Künstler die Thiere darstellt, denen er mit unglaublich feinem Gefühl jede scheinbar noch so unbedeutende Bewegung abgelauscht hat. Da hätten wir ja einen zweiten Katzen-Raffael in optima forma! — Von den in der Ausstellung vertretenen Landschaftern muß vor Allen Meister Eduard Schleich genannt werden, doch werden Sie mir erlassen, alle die Vorzüge seines wunderbar gestimmten Bildes aufzuzählen. Horst Hacker's „Well- und Wetterhorn", — „Vierwaldstädter-See" — und „Winterabend" müssen als sehr verdienstliche Leistungen hervorgehoben werden, während ich mit Bedauern feststelle, daß L. Meixner's „Mondnacht an der schwedischen Küste" an jener Süßlichkeit des Kolorites und Geleckheit des Vortrages krankt. Ich würde das Bild mit Schweigen übergangen haben, glaubte ich nicht, daß man ein so achtbares Talent, wenn vielleicht auch vergebens, vor solchen Verirrungen warnen sollte. Zum Schlusse muß ich noch eines trefflichen Aquarellbildes von J. Kossak gedenken, das Maßverhältnisse zeigt, wie sie mir wenigstens in diesem Kunstzweige noch nicht vorgekommen sind. Die Bezeichnung lautet: „Stanislaus Rewera Potocki, vom Kriege gegen die Türken aus Podolien nach Lemberg zum Landtage zurückkehrend, erhält von einem im Felde ackernden Landmann einen ausgepflügten Feldherrnstab". Die Komposition ist klar und übersichtlich und die Technik von einer staunenswerthen Sicherheit.

Die Kunstakademie zu Rotterdam wird ihre alle drei Jahr wiederkehrende Ausstellung, zu deren Betheiligung auch ausländische Künstler aufgefordert werden, am 1. Juni d. J. eröffnen. Die Dauer derselben ist auf vier Wochen festgestellt. Termin der Einsendung: vom 5. bis zum 15. Mai; Anmeldungen sind zu richten an die „Kommission der Ausstellung der Akademie der schönen Künste, im Akademiegebäude, Rotterdam, Coolvest."

Kunstgeschichtliches.

B. **Düsseldorf.** Anknüpfend an unsere neuliche Mittheilung über die treffliche Restauration des großen Bildes „Mariä Himmelfahrt" von Rubens durch Professor Andreas Müller, sind wir heute im Stande, einige nähere Nachrichten über die Geschichte dieses ausgezeichneten Gemäldes zu geben, welche der Königliche Landgerichtsreferendar Herr C. F. Strauven mit Fleiß und Umsicht gesammelt hat. Demnach stammt das Meisterwerk aus der Kirche Notre Dame de la Chapelle zu Brüssel, für deren Hochaltar es im Jahre 1614 von dem Erzherzog Albert und dessen Gemahlin Isabella, Infantin von Spanien, geschenkt wurde. Nach dem Bombardement von 1693, durch welches ein Theil der Kirche zu Grunde ging, verkaufte dieselbe das Bild an den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, Herzog von Jülich, Cleve und Berg für die Summe von sieben Tausend Gulden, wie es heißt. Doch ließ man zuvor eine Kopie des Gemäldes anfertigen, die sich noch jetzt an dem fraglichen Hochaltar befindet, gegenwärtig allerdings in einer andern Kirche, der Eglise de Saint Josse-ten node les-Bruxelles. Kurfürst Johann Wilhelm ließ das Meisterwerk nach Düsseldorf bringen, wo es eine der Hauptzierden der von ihm gegründeten kostbaren Galerie bildete, in der es im fünften Saal, dem sogenannten Rubens-Saal, (worin sich seit 1822 die Königliche Landesbibliothek befindet) einen hervorragenden Platz an der Hauptwand einnahm. In der Nacht vom 6. auf den 7. Oktober 1794 wurde die Festung Düsseldorf von den Franzosen bombardirt und deßhalb die Galerie in größter Eile verpackt und nach Bremen, später nach Glückstadt geflüchtet. Das Rubens'sche Bild aber blieb hier und soll, wie von Augenzeugen versichert wird, neben dem Reiterstandbild Johann Wilhelm's auf dem Düsseldorfer Marktplatz von Asche und Düngerhaufen bedeckt am Boden gelegen haben. Auch im Jahre 1805, als die Galerie nach Kirchheim-Bolanden und dann nach München überführt wurde, wo sie bekanntlich geblieben ist, ließ man das Meisterwerk zurück, weil es auf eine Platte von schwerem Eichenholz gemalt ist, die bei einer Größe von dreizehn Fuß und einem Zoll Höhe zu acht Fuß neun Zoll Breite (wie Pigage in seinem Galerie-Kataloge 1778 den Umfang angibt) kaum zu verpacken war. Wo es nun aufbewahrt wurde, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Aeltere Leute wollen es aber im Jahre 1814 in der hiesigen St. Lambertuskirche gesehen haben. Später, etwa um 1828, gelangte es in dem heutigen Ausstellungssaale der Königlichen Kunstakademie zur Aufstellung, bis es dann 1860 (wenn wir nicht irren) seinen jetzigen Platz im Galerie-Eckſaal erhielt. Dieser Raum wurde im Winter 1869 auf 70 mit Erlaubniß des Curatoriums der Akademie, aber unter Protest des Conservators, Professor Andreas Müller, als Atelier benutzt und demgemäß geheizt, und als man im Frühjahr 1870 den grünen Vorhang von dem Bilde wegzog, fand man, daß die Holzplatte in Folge der ungewohnten Hitze gesprungen war und eine breite Spalte durch das ganze Gemälde ging. Glücklicherweise gelang es durch geschicktes Zusammenfügen der gewichenen Brettertheile und andere Bemühungen, diesen Schaden wiederherzustellen, der die Veranlassung gab, die Restauration zu beschließen. Diese ist aber erst jetzt zur Ausführung gelangt, nachdem zuvor noch der Brand der Akademie im März 1872 das Bild in neue Gefahr zu bringen drohte. — Diese „Himmelfahrt Mariä" von Rubens übertrifft die vielen andern Darstellungen desselben Gegenstandes, die der Meister geschaffen, und zählt unstreitig zu seinen besten Werken. Wie aus den obigen Mittheilungen erhellt, gehört sie auch seiner vollen Blüthezeit an und verdankt ihre Entstehung der gleichen Periode, in der er die berühmte „Kreuzabnahme" in der Kathedrale zu Antwerpen gemalt. Möge unserm Bilde nun auch endlich in der Kunstgeschichte die verdiente Beachtung zu Theil werden, deren es bisher nur allzu sehr ermangelte.

Digitized by Google

Vermischte Nachrichten.

Aus Naumburg a. d. S. schreibt man der Köln. Zeitg.: „Durch die Vermittlung unseres jetzigen Cultus-Ministers ist es endlich gelungen, die Mittel zu einer umfassenden Restauration unseres alten, für die Geschichte der Baukunst so bedeutenden Domes zu erhalten, und wird an demselben wenigstens außen emsig geschafft. Durch das Ableben von neun der zwölf adeligen Herren, welche als „Domherren" für das große Einkommen, das sie als solche bezogen, nichts weiter thaten, als alljährlich einmal zusammenzukommen, um sich in dasselbe zu theilen, sind die bedeutenden Kosten zur Wiederherstellung des alten Kunstwerkes flüssig geworden. Die Vollendung wird allerdings noch eine Reihe von Jahren auf sich warten lassen."

Der Limburger Dom soll demnächst im Innern eine reiche und würdige Ausstattung erhalten: Bildhauerarbeit und Malerei werden die Wände schmücken. Altar, Kanzel und Kirchenstühle sollen entsprechend hergestellt werden und die jetzigen gewöhnlichen Fenster will man durch Glasmalereien ersetzen. Für die beabsichtigten Arbeiten sind im Ganzen 36—40,000 Thaler ausgeworfen. Die Pläne für die Restauration wurden vom Baumeister Stier in Berlin angefertigt. (Allg. Zeitg.)

In Cairo fand unlängst die feierliche Enthüllung einer Statue Ibrahim Pascha's statt. Man konnte aber weder mit der Regulirung des für das Monument bestimmten Platzes, noch mit dem marmornen Postamente bis zu den Festtagen fertig werden und stellte daher die Figur auf ein Holzgerüst, und in diesem halbfertigen Zustande mußte die Enthüllung stattfinden. Die aus dem Atelier des rühmlichst bekannten Bildhauers Cordier hervorgegangene, sechs Meter hohe Statue ist aus Bronce und wiegt 12,000 Zollpfund. Ibrahim Pascha sitzt zu Pferde und scheint eine Schlacht zu dirigiren; der erhobene rechte Arm bezeichnet den Punkt, auf welchen der Angriff zu richten ist. Dem Werke fehlt es nicht an Bewegung und einer gewissen majestätischen Hoheit; der Total-Eindruck wirkt aber statt künstlerisch anregend theatralisch frappirend. (N. Fr. Pr.)

Inserate.

MEYERS REISEBÜCHER 1873. — ITALIEN VON GSELL-FELS.

OBER-ITALIEN.
(Revidirte Ausgabe.)
Mit 10 Karten, 31 Plänen, 89 Ansichten, 1 Panorama.
1 Band, geb., 3⅓ Thlr.

Aus Kritiken: „ . . . . . Allzu reich ist unsere Reisebücherlitteratur über Italien ohnehin nicht, und dieses neueste Werk, das dürfen wir dreist sagen, nimmt jetzt entschieden den ersten Rang ein. . . . . ein Reisehandbuch, um das andere Völker uns beneiden können . . . ."
Augsburger Allgemeine Zeitung.

„ . . . . Der Unterzeichnete hat vor anderthalb Jahren in Italien die Erfahrung gemacht, dass er die mitgebrachten deutschen Reisehandbücher unterwegs wieder in den Koffer thun und zu dem französischen Handbuch von Dr. Paya, zu dem englischen aus Murray's Verlag seine Zuflucht nehmen musste. Das hat ein deutscher Wanderer durch Italien nicht mehr nöthig, seit das Werk von Gsell-Fels erschienen ist."
„ . . . . Dem Reisehandbuch von Gsell-Fels merkt man jene Herrschaft über die Sache an, welche durchgängige eigene Anschauung von Land, Volk und Denkmälern gewährt . . . ."
Prof. Woltmann in der „National-Zeitung".

ROM UND MITTEL-ITALIEN.
(Neue berichtigte und ergänzte Ausgabe.)
Mit 5 Karten, 55 Plänen, 79 Ansichten, 1 Panorama.
2 Bände, geb., 6 Thlr.

„ . . . Die Gsell'schen Führer nehmen unter allen bis jetzt erschienenen Reisebüchern durch Italien den ersten Rang ein. Sie verbinden die Vortheile des Bädeker und Fournier mit denen von Burckhardts Cicerone . . . "
Prof. Bergau im „Nürnberger Korrespondenten".

„ . . . . Gsell-Fels hat so in der That ein Reisehandbuch für Italien geschaffen, um das andere Völker uns wohl beneiden können . . . "
Kölnische Zeitung.

„ . . . . Ref. kann aber schon jetzt die in der Vorrede zu Burckhardts Cicerone gethane Aeusserung, das einzige mit wünschenswerther Ausführlichkeit gearbeitete Reisehandbuch für Italien sei noch immer Murray, zu Gunsten des vorliegenden Werkes ausdrücklich zurücknehmen . . . ."
Dr A. von Zahn,
in den „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft".

UNTER-ITALIEN.
(Soeben erschienen.)
Mit 6 Karten, 28 Plänen und 72 Ansichten.
1 Band, geb., 2½ Thlr.

[99]

Der Verfasser schrieb diesen Führer, *in Allem und Jedem die Frucht eigener Anschauung und Studien*, weder als Archäolog, noch als Künstler, sondern suchte an seine Person und an sein Buch den *Massstab allgemeiner Bildung* zu legen. Wer gegenwärtig Italien bereist, wünscht *sachliche Anleitung*, nicht blos aufzählende Erwähnung, zum nachhaltigen und verständigen Genuss des Schenswerthen; für diese Anleitung scheinen diese Bücher das richtige Mass getroffen zu haben: sie enthalten kein Wort, das der Beschauer nicht geradezu verlangt oder doch zu seiner Kenntniss hinzuzufügen erfreut ist.

Verlag des Bibliographischen Instituts in Hildburghausen.

Soeben ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Funfzehn Radirungen
von
Unger, Clauss und **Laufberger.**
Aus dem Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgewählt.
kl. Folio. Preis: 10 Thlr.

Laufberger's Vorhang
im
Neuen Opernhause in Wien.
Nach den Cartons gestochen von Büttemeyer.
9 Blatt kl. Folio. Preis: 6⅔ Thlr.

Leipzig, im Februar 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.
Von
Dr. C. Lemcke.
Vierte Auflage.
580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3⅓ Thlr.

Von demselben, vor Kurzem an die Akademie zu Amsterdam berufenen Verfasser erschien früher:

Geschichte
der
deutschen Dichtung
neuerer Zeit,
I. Band. Von Opitz bis Klopstock.
534 S. gr. 8. br. 1⅔ Thlr., geb. 2¼ Thlr.

Digitized by Google

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Nachdem der Unterzeichnete für das deutsche Reich die Generalagentur der **„Gesellschaft für vervielfältigende Kunst"** übernommen hat, bringt er hiermit zur Kenntniss, dass er für nachstehende Städte den beigesetzten Buchhandlungen eine Lokalagentur zugetheilt hat:

Aachen: M. Jacobi. — **Barmen** und **Elberfeld**: Baedeker'sche Buchhandlung. — **Basel**: Felix Schneider. — **Berlin**: E. Quaas. — **Bonn**: Marcus'sche Buchhandlung. — **Bremen**: G. A. von Halem. — **Breslau**: Trewendt & Granier. — **Carlsruhe**: Bielefeld's Hofbuchhandlung. — **Cöln**: J. G. Schmitz'sche Buchhandlung. — **Danzig**: F. A. Weber. — **Darmstadt**: J. P. Diehl's Sortiment. — **Dresden**: G. Schoenfeld (R. von Zahn). — **Düsseldorf**: Gestewitz'sche Hofbuchhandlung. — **Frankfurt a. M**: Joh. Alt. — **Gotha**: E. F. Thienemann, Hofbuchhandlung. — **Hagen**: Gust. Butz. — **Hamburg**: W. Mauke Sohne. — **Hannover**: Theod. Schulze. — **Königsberg**: Hübner & Matz. — **Lübeck**: Bolhoevener & Seelig. — **Magdeburg**: Emil Baensch, Hofbuchhandlung. — **Mailand**: Theod. Laengner. — **Mainz**: V. von Zabern. — **Mannheim**: Frz. Bender. — **München**: Hermann Manz. — **Nürnberg**: Schrag'sche Hofbuchhandlung. — **Osnabrück**: Rackhorst'sche Buchhandlung. — **Potsdam**: Gropius'sche Buchhandlung. — **Rostock**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Schwerin**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Stettin**: H. Dannenberg. — **Strassburg**: C. F. Schmidt. — **Stuttgart**: Jul. Weise's Hofbuchhandlung. — **Wiesbaden**: Keller & Gecks. — **Würzburg**: Adalbert Stuber.

Leipzig, im Februar 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Soeben erschien:

ALLART VAN EVERDINGEN

CATALOGUE RAISONNÉ DE TOUTES LES ESTAMPES QUI FORMENT SON ŒUVRE GRAVÉ.

[100] PAR W. DRUGULIN.

Neun Bogen 8°. Mit dem Portrait des Meisters und drei Heliographien.
Nur in 250 Exemplaren gedruckt.

Preis $3\frac{1}{3}$ *Thaler.*

Unentbehrliches Hilfsbuch für den Sammler niederländischer Radirungen, welches zum erstenmale sämmtliche kupferstecherische Arbeiten des Meisters beschreibt und ihre verschiedenen Abdrucksgattungen feststellt.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe.

[101] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. $22\frac{1}{2}$ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [102]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, F. Bonn, Th. Colshorn, C. Enslin, Eman. C. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Güll, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, L. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Wiehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Fuhrich, Albert Hendschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark — 10 Sgr. — 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Der Kunstverein zu Königsberg i. Pr. wünscht in den ersten Monaten des künftigen Jahres ein Vereinsblatt in ungefähr 2000 Exemplaren zu vertheilen. Kupferstecher, welche ein solches liefern können, werden ersucht, Probedrucke mit Preisangabe gef. einsenden zu wollen. (B. 1280) [103]

Königsberg, im Februar 1873.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 21.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsb. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate
à $2\frac{1}{2}$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

7. März 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Eine Holbein-Zeichnung. — Korrespondenz aus Bremen. — Kraus, Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. — Nekrologe: J. A. Ames; A. P. Close; S. C. Stetson. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Goethe's Faust von A. Kreling. — Moltke-Denkmal-Komité; Cotvds-Monument. — Düsseldorf: Ausstellungen von C. Schulte und Bismeyer & Kraus; Kölnischer Kunstverein; Münchener Kunstverein; Hamburger Kunstverein. — Altargemälde für die Kirche zu Heerd von Lauenstein; Raffael's Madonna aus dem Hause Tempi, gestochen von Prof. Raab; Raffael's Madonna mit dem Kinde und den heiligen Franziskus und Hieronymus, gestochen von Prof. Hoffmann. — Auktions-Katalog von C. G. Boerner. — Inserate.

Eine Holbein-Zeichnung.

Auf einer Versteigerung im Hôtel Drouot zu Paris hat Herr B. Suermondt für seine Sammlung in Aachen kürzlich eine der Kunstwissenschaft noch unbekannte Zeichnung von Holbein für die Summe von 7050 Francs erstanden. Der Preis ist außerordentlich hoch, aber die Arbeit, die mir durch die Güte des Besitzers im Original vorliegt, ist auch von ungewöhnlicher Schönheit. Sie zeigt den Kopf eines Mannes, dreiviertel lebensgroß, das Gesicht zu drei Vierteln, gegen rechts (vom Beschauer) blickend, mit ziemlich plumper Nase, blauen Augen, kastanienbraunem Haar und hellerem braunem Bart. Die Züge erinnern mich, soweit ich meinem Gedächtniß trauen darf, an Charles Wingfield auf Kimbolton Castle in Huntingdonshire, der in der Windsor-Sammlung vorkommt und da von dem Künstler mit entblößter haariger Brust gezeichnet worden ist. Aber das bedarf noch genauerer Prüfung; ich habe keine Photographie des Windsor-Blattes zur Hand. Das Suermondt'sche Blatt ist aber keine leicht angelegte Studie, sondern zeichnet sich durch ungewöhnliche Durchführung in Deckfarben, wenigstens in Gesicht und Haaren, aus. Nur das Ohr ist etwas flüchtiger behandelt, der Anzug bloß durch einige Striche angedeutet. Zeichnungen von dieser Sorgfalt der Durchführung kommen höchst selten von Holbein's Hand vor. Nur bei dem Bildniß von John Godsalve in Windsor ist das wenigstens annähernd der Fall. Mit immer neuer Bewunderung muß man auf die unerreichte Plastik der Modellirung, die vollendete, scharfe Zeichnung des Mundes, der Augen u. s. w. blicken, und doch sind die Flächen wieder mit voller malerischer Breite durchgeführt, und Alles ist mit den einfachsten Mitteln erreicht. Bei aller Sorgfalt in Haar und Bart sind doch auch hier die Ausläufer mit ächt malerischem Gefühl behandelt. Dabei hebt sich der Kopf mit einem breiten, energisch markirten Kontour vom Hintergrunde ab. Einigemale, an Stirn und Wange, ist mit der Farbe über den Umriß hinausgefahren, auch am Obertheil des Kopfes kommen einige Pentimenti vor. Bei aller Schlichtheit des Ausdruckes kommt doch das Individuelle in seltener Energie und Macht des inneren Lebens zur Geltung. Der Ton des sonnenverbrannten Gesichtes ist, bei sehr hellen Lichtern, von wunderbarer Kraft. Diese Arbeit muß aus Holbein's letzten Jahren stammen.

Die Zeichnung kam unter Glas und Rahmen in einer Sammlung von Antiquitäten und kunstindustriellen Gegenständen des verstorbenen M. Le Roy Ladurie vor, die am 24. und 25. Januar versteigert ward und figurirt im Katalog unter „Objets variés 177. — Beau dessin rehaussé, par Holbein. — Tête d'homme de trois quarts et tournée à droite." Als der Auktionator im Begriff stand, die Zeichnung um 700 Francs einem Herrn zuzuschlagen, von dem Herr Suermondt später erfuhr, daß er einer der conservateurs adjoints der Handzeichnungssammlung im Louvre sei, begann der jetzige Eigenthümer mitzubieten. Im Nu hatte man sich zu 5000 Francs gesteigert. Daß der Gegner eines der ersten Museen der Welt vertrat, spornte Herrn Suermondt noch mehr, er stieg in kleinen Summen bis 6500 Francs. Da wollte der Gegner einen starken Schlag führen und sagte 7000, aber seine Grenze war erreicht, um 50 Francs mehr wurde die Zeichnung dem deutschen Sammler zugeschlagen.

Alfred Woltmann.

Digitized by Google

Korreſpondenz.

Bremen, im Februar.

Mehrere Jahre ſind bereits verfloſſen, ſeit ich dieſer Zeitſchrift meinen letzten Kunſtbericht aus unſerer alten Hanſaſtadt zuſandte. Und welch' ein Stück Geſchichte trugen dieſe Jahre in ihrem Schooße! Der große Kampf gegen des Vaterlands alten Erbfeind, der glorreich erkämpfte Frieden und die herrliche Wiedergeburt von Kaiſer und Reich nahmen natürlich auch bei uns zunächſt alle Gemüther in Anſpruch. Dennoch kann ich, zu meiner Freude, von einer Reihe monumentaler Kunſtwerke berichten, die in unſeren Mauern in dieſer Zeit entſtanden oder noch im Entſtehen begriffen und zum Theil es wohl werth ſind, auch der übrigen deutſchen Kunſtwelt durch Wort und Bild bekannt zu werden.

Den nächſten Anlaß dazu gab der Neubau der Rembertikirche durch Heinrich Müller, den Erbauer unſerer prächtigen Börſe. Auch dieſe mittelgroße Kirche iſt ein äußerſt tüchtiges, ſolides und kraftvolles Werk, ausgeführt aus gelbem Backſtein, mit Sandſteindetails vermiſcht. Gleich der Börſe gothiſchen Stils zeigt ſie aber auch eben durch dieſen, daß Müller ſeinem innerſten Gefühle nach kein echter Gothiker iſt. Reizvoll, anmuthig und mannigfaltig erſcheint er in ſeinen Renaiſſancebauten, während er in ſeinen gothiſchen oft dem Klobigen, Nüchternen und Einförmigen ſich zuneigt, und ſo laſſen denn auch ſeine Börſe und Rembertikirche bei allem Verdienſt, das ſie haben, doch nur zu häufig einen größeren Reichthum und größere Feinheit der Formen lebhaft wünſchen. Beide Bauwerke hatten das Glück, ſofort nach ihrer Vollendung einen Donator zu finden, deſſen Freigebigkeit ihnen auch den Schmuck der bildenden Kunſt verlieh. Im großen Börſenſaale ließ den dafür beſtimmten Raum der reiche Kaufherr J. C. Wätjen durch den Düſſeldorfer Maler Peter Janſſen mit einer großen hiſtoriſchen Darſtellung ausfüllen, bei der leider vor Allem die unglückliche Wahl des Gegenſtandes zu bedauern iſt. Das Bild ſtellt nämlich die Anfänge der Kultur in den Oſtſeeprovinzen und die Gründung der Stadt Riga (als Miſſionsſtation) durch die Biſchöfe von Bremen dar. Warum eine ſolche Begebenheit, die weder von der Bremer Handelsmacht ausging noch irgendwie bedeutend darauf zurückwirkte, berufen war, in der Bremer Börſe verewigt zu werden, begreifen noch heute die Wenigſten. Indeß Herr Wätjen wählte, weil er zahlte, und kein Anderer hatte drein zu reden. Und hätte der Donator ſich und ſeine Familie oder eine Anſicht ſeines Schloſſes zu Blumenthal in die Mauerniſche malen laſſen, wer hätte es ihm wehren dürfen? Wie ungleich lieber wünſchte man die Entdeckung Amerika's oder beſſer geſagt die Beſitznahme der neuen Welt durch die Europäer gemalt zu ſehen, wofür die lebhafteſte Agitation im Gange war! Auch gegen dieſen Stoff war freilich Manches einzuwenden; jedenfalls aber war er hundertmal paſſender als der gegenwärtige, denn erſt die Verbindung mit Amerika hatte Bremens Handel auf die Höhe gehoben, welche jetzt durch dieſen Prachtbau der Börſe genugſam bezeichnet wurde, während der Einfluß der ruſſiſchen Oſtſeeprovinzen, wohl auf Lübeck, nicht aber auf Bremen von hervorragender Bedeutung war, denn deſſen Handelswege gingen im Mittelalter vorzugsweiſe nach Norwegen, (Bergen) England und Holland.

Die Darſtellung des Gegenſtandes iſt indeß beſſer als die Wahl. Die Bildfläche hat die Form eines breitgedrückten Spitzbogens, und die Kompoſition, ein etwas an die Kaulbach'ſche Art erinnernder reicher Gruppenbau, erhebt ſich in ſchönem und edlem Linienſchwung. Zur Rechten des Beſchauers lehrt ein Mönch einen Trupp horchender halbwilder Eingeborener, zur Linken entfaltet ſich zwiſchen dieſen und bremiſchen Schiffern ein reicher Tauſchhandel, während die Spitze ein Kirchenbau einnimmt. Die Zeichnung iſt durchweg äußerſt korrekt, auch die Formenbildung zum Theil ſehr edel, wenngleich etwas konventionell, die Farbe dagegen ſo kalt und grau, daß einen davor frieren könnte, ob mit Abſicht, um an das eiſige Rußland zu erinnern, laſſen wir dahin geſtellt.

Dieſem Bilde gegenüber, am anderen Ende der mächtigen Halle wird ſich nun auf der Brüſtung einer hohen Galerie Kropp's koloſſale Marmorſtatue der Brema erheben, eine Stiftung der Bremer Kaufmannſchaft. Die Statue ſteht noch in der Werkſtatt unſeres Künſtlers, naht ſich jedoch ihrer Vollendung und dürfte in kurzer Zeit ſich den übrigen trefflichen Skulpturen, mit denen ſeine Hand bereits das Aeußere unſeres Prachtbaues geſchmückt hat, anreihen; wir wollen hoffen, auf würdige Weiſe. Indeſſen ſchon in früheren Berichten haben wir es wiederholt ausgeſprochen, daß Kropp's eigentliche Stärke nicht in den idealen Geſtalten, ſondern vor Allem im monumentalen Porträt und in der derb realiſtiſchen Charakterfigur zum Vorſchein kommt, wie letzteres namentlich die prächtigen Volkstypen: der Maſchinenbauer, Landmann, Bergmann, Schiffer ꝛc. am Aeußeren der Börſe (bereits beſprochen in Heft 10, Jahrgang 1868 dieſer Zeitſchrift), auf ſo erfreuliche Weiſe bezeugen. Unſer Urtheil über Kropp's koloſſale Bremaſtatue halten wir überhaupt ſo lange zurück, bis ſie den Platz eingenommen, für den ſie von vorn herein geſchaffen und berechnet iſt, und wenden uns lieber einem andern Werke ſeiner Hand zu, mit welchem abermals einer unſerer Mitbürger und zwar ſelbſt ein Künſtler (der Architekt R.) das Portal der Rembertikirche ſchmückte. Es iſt ein großes Relief aus feinem graugelblichem Sandſtein, Chriſtus das Volk lehrend, oder auch, wenn man will, die Bergpredigt und füllt das Tympanon des Haupteingangs aus. Hier nun zeigt unſer Künſtler, daß er ſich ganz auf dem Gebiete befindet, auf das ihn ſeine innerſte Natur hingewieſen hat. Dieſer Chriſtus, wie einfach edel, menſchlich

Digitized by Google

schön und voll Innigkeit und Milde steht er da, das Wort der ewigen Liebe verkündend, und die sechs Gestalten, die in trefflich klarer Anordnung ihn umgeben, der aufhorchende Knabe zu seinen Füßen, der würdige Alte zur Linken, das liebende Paar, traulich Hand in Hand gelegt, der kraftvolle Mann, der zur Rechten sitzt, und hinter ihm die gebückte Greisin, die Einen mit gespannten Blicken an seinen Lippen hängend, die Andern in tiefem Nachdenken das Haupt senkend, Alle aber auf's Mächtigste ergriffen von den gotterfüllten Worten — wie ist das Alles zum lebendigen Ausdruck gelangt, wie ist Alles abgestuft und individualisirt, und doch wieder Jedes so edel und maßvoll, daß jeder Anklang an irgend eine genrehafte Auffassung aufs strengste vermieden ist und der Gesammteindruck ein echt kirchlich historischer bleibt!

Aber nicht mit dem Schmucke des Portals begnügte sich der freigebige Donator, das Innere der Kirche soll in seinem Auftrage noch im Laufe dieses Jahres durch den Historienmaler Arthur Fitger, der nun seit einigen Jahren zu unsern Mitbürgern zählt, mit zwei großen Freskobildern geschmückt werden.

Arthur Fitger, der jetzt etwa in den dreißiger Jahren stehen mag, ist der Sohn eines Postbeamten des kleinen oldenburgischen Städtchens Delmenhorst, welches nur wenige Stunden von unserer Stadt entfernt liegt. Seine ersten Studien machte er nach absolvirtem Gymnasium auf der Akademie zu München, wo er sich anfangs noch ganz der strengen Richtung, die in Cornelius ihr Vorbild sah, hingab, um später, als er München nach einigen Jahren mit Antwerpen vertauschte, hier den plötzlichst vollkommensten Umschlag zu erleben, der sich denken läßt. Hier wirkte nämlich der Einfluß Rubens'scher Meisterwerke so mächtig auf ihn, daß er in kurzer Zeit vom strengen, fast trocknen Zeichner zum hochbegabten und begeisterten Koloristen sich umwandelte, ja sogar in's Extrem verfiel und die korrekte Zeichnung darüber nun oft sogar mehr vernachläßigte, als gut war. Als er wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, wirkte formenbildend dann zunächst Genelli auf ihn ein. Endlich in Italien und Rom, wo nächst der Natur vor Allem die alten Venetianer seine Muster waren, klärte und setzte sich seine Kunstweise im Wesentlichen zu der Richtung, die sie gegenwärtig zeigt. Eine üppig quellende schöpferische Phantasie, ein ausgezeichnetes Kompositionstalent und vor Allem eine außerordentliche Gluth, Leuchtkraft und Schönheit in der Farbe sind Fitger's Haupt-Eigenschaften; diese aber sind auch so hervorragend, daß man den etwaigen Mangel an feiner Formendurchbildung und Charakteristrung, der sich noch dann und wann kund giebt, leicht übersieht. Phantastische und der Sage angehörige Stoffe wählt er mit Vorliebe: Fischer, die von auftauchenden Meerweibern angefallen werden; die Nacht mit dem Gefolge der Träume; Erlkönigs Töchter; Barbarossa's Erwachen, ein in höchster Begeisterung, während des letzten großen Krieges geschaffenes Werk, und die symbolische Greisen-Gestalt der deutschen Sage selbst, in wolkenumflüsterter öder Haidelandschaft auf einem Hünenstein sitzend, — solche Gestalten entquollen vorzugsweise in den letzten Jahren seinem Pinsel und zeigen genugsam, wohin ihn seine Muse weist; doch schuf er auch ein höchst interessantes umfangreiches Familienbild, das einen hiesigen Handelsherrn und die Seinen in der Tracht des 17. Jahrhunderts darstellt, gewissermaßen als monumentales Wandgemälde behandelt. Sein jüngstes Werk endlich ist ein großer dekorativer Fries, der für einen Speisesaal bestimmt ist: Kindergestalten, die sich zwischen einer unendlichen Fülle der mannigfaltigsten Land- und Meererzeugnisse herumtummeln: auch ein Abundantiabild, formen- und farbenreich wie ein Makart, nur keuscher und liebenswürdiger als dessen Idealdarstellungen. Vor Allem aber zeigt dieser Kinderfries des Künstlers entschiedenste Begabung für das dekorative Fach, und es wäre aufrichtig zu wünschen, Architekten und Besitzer geeigneter Räume gäben seinem Talente öfter Gelegenheit, diese letzteren nach Art der alten Renaissancemeister mit edlem architektonisch dekorativem Schmuck auszufüllen. Wir hörten jüngst zu unserer Freude, daß der Besitzer eines schönen Müller'schen Renaissancehauses auch bereits den Anfang damit gemacht habe, und ebenso verlautete unlängst, man habe gar für die künstlerische Ausschmückung unseres alten weltberühmten Rathskellers das Augenmerk auf Fitger gerichtet. Wie viel Wahres an der Sache ist, lassen wir indeß einstweilen dahin gestellt.

Fest aber sind ihm, wie gesagt, die Fresken für die Rembertikirche übertragen, welche den barmherzigen Samariter und die Wiederkehr des verlorenen Sohnes zum Gegenstande haben werden. Wie er diese biblische Aufgabe löst, mag einem späteren Berichte vorbehalten bleiben. So weit die Kartons und Farbenskizzen ahnen lassen, dürfen wir der Vollendung mit schönen Hoffnungen entgegen sehen.

Daß endlich unser Künstler auch zugleich als geistvoller lyrischer und dramatischer Dichter allgemeines und gerechtes Aufsehen zu machen beginnt, dürfte sich hier den obigen Bemerkungen über ihn nicht unpassend anschließen.

A.

Kunstliteratur.

F. X. Kraus, Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. Leipzig, E. A. Seemann. 1873.

Es giebt wohl kaum ein anderes Gebiet der allgemeinen Weltgeschichte, welches in so weiten Kreisen — denn die ersten Studien von uns Allen knüpfen sich an das ehrwürdige Buch der Bibel, an die Geschichte Christi, seiner Apostel und deren Anhänger — auf ein so reges Interesse zu rechnen hätte, wie die Geschichte der ältesten Christen in Rom. Die vorzüglichsten Quellen dafür sind

Digitized by Google

aber jene Kunstdenkmäler, welche bis in unsere Tage sich erhalten haben, zum Theil jedoch erst in der allerneuesten Zeit, während des Pontifikats des Papstes Pius IX., besonders durch die vieljährige unermüdliche Thätigkeit eines geistreichen, scharfsinnigen und sehr gelehrten Mannes, des Professors Cavaliere G. B. de Rossi in Rom in Folge der Ausgrabungen in den Katakomben Roms an's Licht gebracht worden sind. Zwar wußten wir schon früher Mancherlei über die christliche Kunst der ersten Jahrhunderte; die großen gelehrten Werke von Bosio, Boldetti, Bottari, Agincourt, Bunsen und Knapp und Anderen enthalten schon manches werthvolle Material. Doch haben die neuesten Forschungen die früher giltigen Ansichten in fast allen wesentlichen Punkten vielfach modifizirt und eine Reihe interessanter Aufklärungen gebracht.

Die verbesserte Einsicht in diese Verhältnisse, bisher nur in gelehrten archäologischen Zeitschriften, besonders dem in Rom erscheinenden „Bulletino di Archeologia Christiana" und de Rossi's großem Werke „Roma sotterranea" niedergelegt, war dem größeren Publikum fast gänzlich unbekannt. Diese Schätze der Wissenschaft nun allen Gebildeten zugänglich zu machen, ist der Zweck der vorliegenden, musterhaft ausgestatteten Publikation des Dr. F. X. Kraus, Professors der Geschichte und der christlichen Kunst-Archäologie an der Universität Straßburg.

Sie ist aus populären Vorträgen hervorgegangen, welche der Verfasser im Winter 1869 in seiner Vaterstadt Trier gehalten. Die Form derselben im Allgemeinen, so wie mehrere Bezüge auf speciell lokale Verhältnisse sind beibehalten, der Inhalt jedoch ist wesentlich erweitert und durch Noten unter dem Text vermehrt, welche demjenigen, der für den betreffenden Gegenstand sich näher interessirt und tiefer in den Stoff eindringen will, die Nachweise für ein eingehenderes Studium liefern. Bemerkt muß jedoch werden, daß Kraus an der katholisch-kirchlichen Tradition, in Betracht der Gründung der römischen Kirche durch Petrus festhält und die neuesten, überaus scharfsinnigen Untersuchungen deutscher protestantischer Gelehrten darüber völlig ignorirt.

Das kleine Buch ist, der Art seiner Entstehung entsprechend, in sieben Kapitel getheilt. Das erste derselben giebt eine hübsche Uebersicht der Geschichte der Bildhauerei und Malerei bei den alten Griechen und Römern, steht jedoch mit dem Folgenden in keiner Verbindung. Das zweite Kapitel theilt das Wissenswürdigste mit, das bis jetzt über die Katakomben, ihren Ursprung und Zweck, ihre Ausschmückung, ihren Verfall ꝛc. bekannt geworden ist, und giebt eine Geschichte ihrer Ausgrabungen. Das dritte Kapitel schildert die altchristliche Malerei nach Alter, Gegenständen der Darstellung und deren Bedeutung, spricht besonders auch über die Bilder Christi, deren älteste nicht über das fünfte oder sechste Jahrhundert zurückgehen dürften, der Maria ꝛc. Das folgende Kapitel behandelt in ähnlicher Weise die altchristliche Plastik, d. h., da die wenigen erhaltenen christlichen Statuen sehr zweifelhaften Ursprungs sind, besonders die Reliefs an Marmor-Sarkophagen und auf Diptychontafeln aus Elfenbein. Auf die Darstellungen auf Lampen aus gebranntem Ton ist keine Rücksicht genommen. Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit einem speziellen Theil der Kunst-Industrie jener Zeit, nämlich den unter dem Namen fondi d'oro oder Goldgläser bekannten Gläsern, in welche figürliche Darstellungen, besonders Brustbilder von Heiligen, in Gold eingeschmolzen sind. Das sechste Kapitel giebt eine Uebersicht über die kirchliche Baukunst der alten Christen nach Entstehung, Bestimmung und Ausbildung der einzelnen Theile, ohne jedoch auf spezielle Denkmäler näher einzugehen. Das letzte Kapitel endlich ist vorzugsweise philosophischen Inhalts, beschäftigt sich mit dem Begriffe des Schönen überhaupt, mit dem Verhältniß der Kunst der alten Christen zu jener der heidnischen Griechen und Römer und der Symbolik und Mythologie der christlichen Kunst.

Der Fachmann dürfte in dem hübschen Buche kaum etwas Neues finden, wird mit der Hauptsache aber wohl einverstanden sein, wenngleich einige Dinge etwas schief aufgefaßt scheinen und für einige Nebensachen abweichende Ansichten wohl zu begründen wären. Neues zu geben lag nicht in der Absicht des Verfassers. Er wollte nur die Laien in angenehmer Form über das Wissenswertheste der altchristlichen Kunst belehren und diesen Zweck hat er vollkommen erreicht.

Die Nützlichkeit des Textes wird wesentlich erhöht durch die schönen Abbildungen in Holzschnitt, mit welchen der kunstsinnige Verleger das Buch in reichster Weise ausgestattet hat. R. B.

Nekrologe.

K. **Joseph Alexander Ames,** ein bekannter amerikanischer Porträtmaler, starb im Oktober 1872 zu New-York. Er war aus Rosbury, im Staate New-Hampshire gebürtig und ein Schüler Washington Allston's. Seit 1870 war er Mitglied der National Academy of Design in New-York.

K. **Adelbert P. Close,** ein noch sehr junger amerikanischer Künstler, der in East-Boston zu Hause war, starb am 16. Sept. 1872 zu Beyrut, an den Folgen eines Fiebers, welches er sich auf einer Studienreise in Syrien zugezogen hatte.

K. **Sylvia C. Stelson,** amerikanische Blumen- und Stilllebenmalerin, geboren den 2. September 1826, starb den 16. Oktober 1872 zu Boston. Obgleich ganz und gar ihre eigene Lehrerin, brachte sie es zu ziemlicher Vollkommenheit, und zumal ihre in Oel gemalten Blumenstücke waren sehr anziehend.

Kunstgeschichtliches.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 4. Februar legte Hr. Prof. Adler den Aufsatz von W. Gurlitt und E. Ziller über das Theseion zu Athen (in dieser Zeitschr. VIII, 3, S. 86. ff.) vor und besprach, anknüpfend an seinen am Winckelmanns-Feste v. J. gehaltenen Vortrag über das Theseion und dessen doppelten Sekos für Herakles und Theseus, den Werth der darin niedergelegten Untersuchungen. Nach dem offiziellen Bericht über Adler's Vortrag (von Dr. Heydemann) fand derselbe die wichtige Frage, ob und wieweit eine Plinthe in der Postikumthür vorhanden ist, oder wie dieselbe endigt, in jenem Aufsatze unberücksichtigt. Der Vortragende führte aus, wie seiner Meinung nach die neuen Untersuchungen seiner Hypothese über das Herakleion-Theseion nicht hinderlich wären, und stützte seine Erklärung durch neue Gründe, nämlich durch Betonung des Umstandes, daß der Tempel seit dem Mittelalter als Theseustempel genannt und bekannt wäre, ferner durch Hindeutung auf die kimonische Gründungszeit, die noch unter dem Eindruck des marathonischen Sieges, sowie der dabei vom Theseus geleisteten Hilfe gestanden habe, und endlich durch Hinweisung auf den Tempel zu Sunion, der (in Maßen, Proportionen, Anten- und Deckenbildung) mit dem Theseion nahezu kongruent sei. Da aber der Tempel zu Sunion nach der Vitruvstelle IV, 8, die ausführlich erläutert wurde, und den erhaltenen Resten sicher als ein „Doppelheiligthum" zu erkennen sei, so wäre also auch das Theseion, (sowie der größere Tempel zu Rhamnus) ein

Digitized by Google

Doppelheiligthum und zwar des Herakles und des Theseus. Am Schluß besprach er noch die einzelnen Tempel, die in der angeführten Vitruvstelle außer dem Tempel von Sunion erwähnt werden. — Aus dem Berichte über die Sitzung entnehmen wir noch Folgendes über zwei Vorträge der HH. Heydemann und von Sallet. Herr Heydemann legte zuerst die Durchzeichnung einer Lekythos im Museo Civico zu Bologna (No. 1472) vor, die er der gütigen Vermittelung der Herren W. Gurlitt und C. Schulze verdankte, und die von Interesse ist, weil sie aus derselben Fabrik gefälschter bemalter Vasen stammt, aus der die moderne Leesen'sche Vasenzeichnung No. 107 herrührt; auf der Vase zu Bologna ist dieselbe alte tanzende Frau dargestellt, die sich auch auf dem Leesen'schen Gefäß findet. Sodann besprach er eingehend den stattlichen Katalog der Sammlung des Hrn. C. de Meester de Ravestein: Musée de Ravestein (Lüttich 1871, 2 Bde., gr. 8°), der von dem Besitzer selbst geschrieben, ein schönes bleibendes Denkmal seiner Kunstliebe und Gelehrsamkeit ist. Die Sammlung, welche sich auf dem Schloß Ravestein bei Mecheln befindet, ist ungemein reich an kleineren Bronzen, geschnittenen Steinen, Münzen und Terrakotten, die meistens aus Italien stammen; doch sind auch belgisch-römische Antiken gut vertreten. Aeußerst interessant ist auch die Sammlung der verschiedenen Marmorarten, welche die Alten zu Plastik und Architektur verwandten, und die in solcher Vollständigkeit wohl nirgends zu finden sein möchten. Ein Atlas, der hoffentlich nicht zu lange auf sich warten läßt, wird den Gelehrten die bisher nur theilweise (namentlich in den Schriften des römischen Instituts) publicirten Antiken noch zugänglicher und bekannter machen. Ferner legte der Vortragende noch die Darstellung des rasenden Lykurgos auf einer neuen im September vorigen Jahres in Ruvo gefundenen und in das Museum Jatta gekommenen Vase vor, deren Bause er der Güte Giovanni Jatta's verdankt, und die Schrift von Simone „Un ipogeo Messapico (Lecce 1872, 2 Taf.), worin über ein am 30. August v. J. bei Ruvce (in der Nähe von Lecce) gefundenes Grabmal mit messapischen Inschriften berichtet, sowie über die Urgeschichte des alten Calabrien phantasirt wird. — Hr. von Sallet besprach einen Kupferstich Dürer's (die s. g. Eifersucht), welcher einen Gegenstand aus der griechischen Mythologie behandelt. Die Darstellung des Blattes — ein im Schooß eines Satyrs liegendes Weib wird von einem andern Weibe, das einen Knüttel schwingt, bedroht; daneben steht abwehrend ein nackter Mann mit einem vorgehaltenen Baumstamm; rechts entflieht ein Knabe — wird bis in die neueste Zeit auf die mannigfaltigste und unverständigste Art erklärt, doch schon Vasari erkannte darin eine mythologische Scene. Da Hausmann nachgewiesen, daß Dürer selbst in seinem Tagebuch das Blatt den „Herculum" nennt, und da der Vortragende auf den Zusammenhang dieses „Herkulus" mit einem unstreitig nach dem Dürer'schen Bilde kopirten Blättchen von H. S. Beham, den Satyr mit dem Weib im Schooße allein darstellend und die Beischriften DEIANIRA. NESSVS tragend, aufmerksam gemacht hat, und wenn man erwägt, daß auch Aldegrever die Centauren als die Satyrn darstellt, wird die Annahme fast zur Gewißheit, daß auch das Dürer'sche Blatt den Mythus von Herkules, Nessus und Deianira in einer allerdings noch nicht aufgefundenen verderbten, vielleicht mittelalterlichen Version darstelle. Herkules spielt hier wie schon bisweilen im Alterthume eine komische und lächerliche Rolle, indem er sein untreues Weib und dessen Liebhaber gegen Angriff schützt. Von einer Zuneigung der Deianira zu Nessus scheint die klassische Mythologie nichts zu wissen.

Neue Kunstblätter.

△ **Goethe's Faust von A. v. Kreling.** Es gehört immerhin Muth dazu, einen Stoff zu behandeln, den ein Cornelius bereits zum Gegenstande seines Schaffens gemacht. Ist aber der Muth mit der Kraft gepaart, so darf er des Erfolges sicher sein, selbst wenn der Gegenstand, um den es sich handelt, ein so urgewaltiger ist wie Goethe's Faust. Wenn wir den Prospektus recht verstehen, den Friedrich Bruckmann's Kunstverlag den ersten drei Lieferungen seiner Photographien nach A. v. Kreling's Originalgemälden zum Faust beigegeben hat, so ist derselbe von dem Wunsche ausgegangen, die alte Faustsage, wie Goethe sie gestaltete und wie sie nicht nur in der deutschen, sondern in der Literatur der ganzen gebildeten Welt eine monumentale Bedeutung errungen hat, in ähnlicher Weise durch die dem bildenden Künstler zu Gebote stehenden Mittel zu popularisiren. Was Cornelius in seinen Zeichnungen zum Faust schuf, wird für alle Zeiten mustergiltig bleiben, aber es ist eine Folge des eigensten Wesens des Meisters, daß es nie in's Volk drang und voraussichtlich nie eindringen wird. Wohl hat auch Kaulbach an diesem unsterblichen Gedichte seine Kraft gemessen, aber den gegebenen Umständen gemäß nur ein paar Scenen ausgehoben. Kreling hat es unternommen, den Faust durch einen größeren Cyklus ausgeführter Bilder mit den Mitteln seiner Kunst zu gestalten. Das Werk soll etwa sechzehn Kompositionen umfassen, von denen bis heute sechs vollendet und durch die Photographie vervielfältigt sind, deren Leistungen alles Lob verdienen. Sie zeugen dafür, daß sich der geniale Meister dem Werke mit der ganzen Wärme seiner Natur gewidmet hat. Seine Kompositionen sind ganz dazu geeignet, einen beliebten Schmuck unserer Wohnzimmer zu bilden, zumal da die Verlagshandlung verhältnißmäßig billige Preise gemacht hat.

Konkurrenzen.

* **Zu des Moltke-Denkmal-Komité** ist Prof. Lucae in Berlin an Stelle des verstorbenen Eggers eingetreten. Die für das bekanntlich in Parchim, der Geburtsstadt des großen Strategen, zu errichtende Monument verfügbare Summe beläuft sich gegenwärtig auf 14,400 Thaler.

* **Eötvös-Monument.** Wir werden von Pest aus darauf aufmerksam gemacht, daß die Prämie für das beste Projekt zu dem dortigen Eötvös-Denkmal, von dem in Nr. 18 der Kunst-Chronik, Sp. 290, die Rede war, nicht 400 Francs, sondern 400 ungarische Ducaten, d. i. 4000 Francs, beträgt.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Die Permanente Kunst-Ausstellung von Ed. Schulte brachte jüngst ein großes Bild von Julius Geertz, „Der Verbrecher nach der Verurtheilung" betitelt, welches allgemeines Aufsehen erregte. Es gemahnt in auffallender Weise an Muncacsy's berühmtes Gemälde „Die letzten Tage eines Verurtheilten", sowohl was Farbe, Behandlung und Motiv anbelangt, ohne es indessen in der poetischen Auffassung zu erreichen. Bei Muncacsy war der Verbrecher ein intelligenter Mensch, der in anderer Lebenssphäre vielleicht etwas Großes geleistet haben würde, bei Geertz ist er ein verkommenes Subjekt und erregt deßhalb weit weniger Theilnahme. Auch in der Zuschauergruppe zeigte uns der ungarische Künstler viel fesselndere Motive als der deutsche, der uns zwar höchst lebenswahre, aber meistentheils recht ordinäre Gestalten vorführt. Wir befinden uns in einem Gerichtssaal, den die Jury eben verlassen hat. Das Publikum harrt noch am Ausgang, um den Verbrecher, dem man gerade die Fesseln wieder angelegt, abführen zu sehen. Vater, Weib und Kind des Verurtheilten erblickt man tief ergriffen neben der Anklagebank, und diese Gruppe erweckt allein theilnehmendes Mitgefühl, das aber leider dadurch beeinträchtigt wird, daß das Kind als die wenigst gelungene Figur des Bildes erscheint, sowohl in der Farbe als auch in der Zeichnung. Letztere läßt überhaupt im Einzelnen manches zu wünschen. Wir verkennen keineswegs die großen Vorzüge des Werkes, in dem sich das bedeutende Talent des Künstlers von Neuem offenbart; doch vermissen wir ungern alle Versöhnung, alle milderen Seiten, die uns dies krasse Nachtstück menschlichen Elends minder schauerlich erscheinen lassen könnten. Das Bild ist schon vor seiner gänzlichen Vollendung für den hohen Preis von zwölftausend Thaler von dem Kunsthändler Bourgeois in Berlin angekauft worden. Ein anderes großes Gemälde, Oswald Achenbach's „Monte S. Angelo mit Aussicht auf die Insel Ischia" macht einen ungleich wohlthuenderen Eindruck, indem es uns eine herrliche Gegend in dämmernder Abendbeleuchtung vorführt. Am Saume des Meeres sind noch die Strahlen der Sonne im letzten Verglühen zu sehen, während alles Uebrige schon in Dunkel gehüllt daliegt, wodurch eine wundersam poetische Wirkung erzielt wird, die wiederum die staunenswerthe Genialität des produktiven Meisters bekundet. H. Salentin hat auch wieder ein reizendes Bild ausgestellt, welches einige Knaben und Mädchen darstellt, die am Rande

eines Flusses dem Fährmann am jenseitigen Ufer ein lautes „Hol' über!" zurufen. Figuren und Landschaft sind gleich lobenswerth gemalt, und das Ganze zeichnet sich durch eine feine Stimmung vortheilhaft aus. F. Boser bringt ebenfalls ein hübsches Genrebild, ein Mädchen, welches Blumen begießt. Zeichnung und Ausführung zeugen von der bekannten Gediegenheit des Künstlers. Unter den Porträts zeichneten sich drei vortreffliche männliche Bildnisse von Julius Röting ehrenvoll aus, dem ein allerliebstes Kinderporträt von Lauenstein würdig zur Seite stand. Ein großes Jagdbild von C. F. Deiker bot in Bezug auf Thiere und Landschaft viel Rühmliches, wogegen uns die Porträtfiguren weniger zusagten. Auch von den übrigen Bildern würden noch manche Erwähnung verdienen. — Doch wollen wir uns jetzt der Ausstellung von Bismeyer & Kraus zuwenden, wo nicht minder interessante Werke zu sehen waren. Zunächst fesselten dort die beiden großen Bildnisse des Kaisers Wilhelm und des Kronprinzen von Preußen von Franz Reiff in Aachen, die für die Aula des dortigen polytechnischen Instituts bestimmt sind. Die beiden Fürsten, die in voller Uniform mit allen Orden und vom Purpur umwallt dargestellt sind, haben dem Künstler persönlich gesessen, was dem Ganzen natürlich sehr zu Gute kommen mußte. Ein höchst anziehendes Gemälde ist „Die Rückkehr aus dem Felde" von Christian Böttcher, welches uns eine glückliche Bauernfamilie auf dem Heimweg von der Arbeit zeigt. Die letzten Strahlen der Sonne vergolden die herrliche Rheingegend und beleuchten die lebenswahren Figuren in malerischer Weise. Durch das ganze Bild weht ein Hauch friedlichen Glückes und poetischer Abendruhe, und wir stehen nicht an, es als das beste der vielen schönen Werke zu bezeichnen, die uns Böttcher, welcher so recht als der Maler des rheinischen Lebens gelten darf, bis jetzt geboten. Auch eine kleine Landschaft von G. Oeder zeichnete sich wieder durch Feinheit der Stimmung und talentvolle Behandlung aus. Eugen Dücker brachte zwei neue Küstenbilder in trefflicher Farbe und meisterhafter Pinselführung, denen wir die schöne Landschaft von Irmer mit besonderer Anerkennung anreihen. Durch die überaus große Naturwahrheit in Ton und Haltung erregten auch wieder zwei große Landschaften von R. Burnier „Waldweg" und „Am Canal" gerechtes Aufsehen, die beide auch eine reiche Staffage von Menschen und Thieren zeigten. Burnier besitzt eine virtuose Technik und übertrifft in der stimmungsvollen Wirkung die meisten seiner Kollegen. Höchst lobenswerth in Zeichnung, Farbe und Durchbildung erschien „Der Heidelberger Stadtwald" von Fahrbach: ein Bild, das durch die Schönheit der Linien und die wirkungsvollen Gegensätze des Kolorits zu den besten Erscheinungen der Ausstellung zählte.

Der Kölnische Kunstverein hat im Einverständniß mit der städtischen Verwaltung in den von letzterer eingeräumten Sälen des Museums Wallraff-Richartz eine permanente Ausstellung für Werke moderner Kunst eröffnet und dafür folgendes neue Reglement aufgestellt: Diejenigen Künstler, welche von dem Vorstande des Kunstvereins ausdrücklich eingeladen werden, und die Künstler und Besitzer von Kunstwerken, welche ohne solche Einladung sich mit dem Vorstande vorher in Einvernehmen setzen, können ihre Kunstwerke ausstellen. Bei den zum Verkaufe bestimmten Kunstwerken ist der anzugebende Preis und bei den nicht verkäuflichen Kunstwerken der anzugebende Werth behufs der Versicherung maßgebend. — Wenn nicht ein Anderes verabredet worden ist, so wird angenommen, daß das Kunstwerk auf vier Wochen der Ausstellung übergeben werde. Die Zulassung der eingesendeten Werke zur Ausstellung bleibt dem Ermessen des Vorstandes vorbehalten. — Zusendungen von Collis, welche die Länge von 2½ Metern, oder welche das Gewicht von 150 Kilogrammen überschreiten, können nur nach vorher angenommener Anmeldung und Angabe der Dimension und des Gewichts eingesandt werden. — Die Kosten der Hin- und Rückfracht (Eilgutfracht, Nachnahmen und verlangte Transportversicherung ausgeschlossen) werden bei den Sendungen der Werke der dazu besonders eingeladenen Künstler, vorbehaltlich der Bestimmung im Art. 4, von dem Kunstverein getragen. Künstler und Besitzer von Kunstgegenständen, welche nicht besonders eingeladen worden sind, müssen diese Kosten in Ermangelung anderweitiger Verabredung selbst tragen. — Die Gegenstände müssen sicher und fest verpackt eingesandt werden, für gleiche Verpackung bei der Rücksendung und für Beschädigungen, welche er verschuldet, haftet der Kunstverein. — Der Kunstverein verpflichtet sich, die ausgestellten Kunstwerke bei einer soliden Versicherungs-Gesellschaft zu den angegebenen Werthen gegen Feuersgefahr zu versichern und im Falle eines Brandunglücks den Künstlern oder Besitzern die eingehende Entschädigungssumme auszuzahlen. — Von dem Kaufpreise aller auf der Ausstellung angekauften Kunstwerke erhält der Kunstverein als Entschädigung für die Mühwaltungen der Geschäftsführung bei Vermittlung der Verkäufe fünf Prozent. — Die Tagesstunden, während deren das Ausstellungs-Lokal geöffnet ist, werden durch das städtische Reglement nach Maßgabe der Jahreszeit bestimmt. — Die Aktionäre haben für ihre Person gegen Vorzeigung ihrer Aktien freien Eintritt nicht blos in das Lokal der permanenten Kunst-Ausstellung des Kunstvereins, sondern auch in alle übrigen Räume des Museums.

△ **Münchener Kunstverein.** Leider ist es den Besuchern des Kunstvereins nur selten mehr gegönnt, in den Räumen desselben Arbeiten von Friedr. Voltz und Braith zu sehen. Um so erfreulicher war es, daß Gebler dort sein letztes großes Bild zur Ausstellung brachte. Wir befinden uns im Innern eines Schafstalles, in dem der Künstler eben den Studien obgelegen und beim Weggehen seinen gesammten Malapparat unter der Obhut seines schwarzen Pudels zurückgelassen hat. Nun drängen sich die Insassen des Stalles mit dämischer Neugier herzu und beschauen sich Arbeit und Arbeitszeug zur großen Erbitterung des treuen Wächters, der ihnen ingrimmige Blicke zuwirft, aber zu wohlgezogen ist, um unter sie zu fahren. Das Bild ist von so überaus glücklichem Humor, daß es die beste Wirkung machen mußte auch ohne die meisterhafte Durchführung. — Die Behandlung eines idealen Gegenstandes gehört in unseren Tagen zu den außerordentlichen Seltenheiten, und es muß F. Dürck's „Morgen" schon deßhalb freudig begrüßt werden. Feiner poetischer Duft ist über die reizende Mädchengestalt hingehaucht, welche in rosigem Lichte über die noch in Dämmerung ruhende Erde dahin schwebt. Auffassung, Zeichnung und Kolorit verdienen gleiches Lob, doch mag die Bemerkung gestattet sein, daß der Blüthenstrauch rechts im Bilde durchaus unnöthig erscheint und die Wirkung eher beeinträchtigt als erhöht. — Böcklin's „Frühlingslied" bietet eine peinliche Anhäufung von Geschmacklosigkeit, Zeichnungs- und Koloritverstößen. Dieses Machwerk mußte endlich auch seinen entschiedensten Anhängern die Augen darüber öffnen, wohin das Haschen nach dem Absonderlichen auch eine genial angelegte Natur führen kann. — Scenen aus dem Volksleben Tyrols sind jetzt sehr beliebt. Die letzte Wochenausstellung bringt deren nicht weniger als vier. Nun das erklärt sich leicht; mögen Defregger's wohlverdiente Lorbeeren doch gar Manchen nicht schlafen lassen! Aber wer darf es wagen, sich mit ihm zu messen? Ein wahres Kunstwerk bedarf keines Kommentars, und so genügt es auch vollkommen, wenn Defregger sein neuestes, für die Wiener Weltausstellung bestimmtes Bild einfach mit „Aus Tyrol" bezeichnet. Alles darin trägt die Signatur der Genialität, jede seiner Personen hat nicht bloß ihren scharf ausgesprochenen Charakter, sondern ihre eigene Lebensgeschichte. Sie sind Typen und potenzirteste Individualitäten zugleich. Der Stoff, den sich der Meister wählte, könnte kaum einfacher sein: ein italienischer Musikant mit einem Knaben und einem Mädchen produzirt sich vor einem aus nur wenigen Personen bestehenden ländlichen Publikum. Jede nimmt in ihrer scharf ausgesprochen individuellen Weise lebendigen Antheil an dem an sich unbedeutenden Vorgange: das sprachlose Erstaunen des schmutzigen Kindes, die Neugier und Lust am Fremden in den Gesichtern der „halbgewachsenen" Burschc und Mädchen, das stille Behagen der Alten, die sich ihrer festen Häuslichkeit dem Wanderleben der Welschen gegenüber doppelt zu freuen scheinen, der Anflug von Mitleid in den Zügen der behäbigen Frau hinter dem Tische, selbst das Mißtrauen des Hundes gegen die ungewohnte Erscheinung der Fremden kommen in einer Weise zum Ausdruck, welche bis in die kleinste Einzelheit den Meister verräth. Defregger ist ausgesprochener Realist und muß es in seiner Sphäre so gut sein, wie es Teniers, Gerard Dow u. A. gewesen, aber er begnügt sich nicht damit, die bloße Außenseite zu geben, wie die große Schaar der geschworenen Feinde des Idealismus, und das macht ihn selber wieder zum Idealisten. — E. Naumann brachte in seinen Bildern: „Blumen der Liebe" und „Liebe zur Blume", wenigstens theilweise neue Gedanken, wofür ihm aufrichtiger Dank ausgesprochen sei, um so mehr, als das Neue, wie nicht allzeit,

Digitized by Google

gut und zugleich auf anziehende Weise ausgedrückt erscheint. Die polnische Künstlerkolonie ist durch eine Landschaft von Malecki und durch eine „Ueberfahrt" von L. Kurfella vertreten. Selbstverständlich sind beide Motive der Heimat der Künstler entnommen und beiden unbedingt höchst schätzenswerthen Arbeiten ist dasselbe System zu Grunde gelegt: dunkle Massen heben sich von einem hellen Hintergrunde ab und wirken deßhalb auch ohne eigentlich plastische Behandlung der Einzelheiten. Das tritt namentlich bei Kurfella so recht überzeugend zu Tage. Seine Figuren sind, in der Nähe gesehen, vollkommen flach und könnten, wie Turner es that, ebensowohl aus Papier geschnitten und auf die Leinwand geklebt sein. Wenn sie dabei in einiger Entfernung gleichwohl lebhaft wirken, so hat das seinen Grund in dem prinzipiellen Gegensatze von Hell und Dunkel und in der sehr gesättigten Farbe, welche auf dem fahlen Grau des Hintergrundes um so brillanter hervortritt. — Die zur Verloosung angekauften Kunstwerke erreichten die Zahl von 113 und repräsentirten einen Ankaufspreis von 32,299 Gulden. Der höchste Preis (800 Fl.) wurde für Wilh. Marc's: „Nach dem Bade" bezahlt. Danach folgten C. D. Meyer's „Mutterglück" (680 Fl.), Carl Eberl's „Sonnenuntergang, Motiv bei München" (600 Fl.) und Carl Rouz's „Thierstück". Plastische Werke wurden nur vier angekauft.

A. J. M. **Die Ausstellung des Hamburger Kunstvereins** hat im neuen Jahre einen viel verheißenden Anfang gemacht. Besondere Beachtung verdiente und fand ein in vieler Beziehung vortreffliches Thierbild von Jutz, ein Hühnerhof, durch das Erscheinen eines Windspiels in lebhafte und komische Unruhe versetzt. Ob nicht auch andere der Meinung sind, daß der Künstler, nicht ohne einigen Nachtheil für die Geschlossenheit der Kompositionen, seine Dimensionen etwas zu groß gegriffen hat, wird sich wohl bei der Wiener Weltausstellung, für welche das Bild bestimmt ist, herausstellen. — Ueber ein (gleichfalls für die genannte Ausstellung bestimmtes) Werk von F. Piloty, „Kapuzinerpredigt auf dem Fischmarkt in Rom", sind die Ansichten getheilt. Bei aller Anerkennung der geschickten Mache und des Arrangements, welches das Ganze wie eine unmittelbar aus dem Leben gegriffene und mit keckem Wurf hingesetzte Scene erscheinen läßt, ist doch nicht zu verkennen, daß in mehr als einer Figur uns zu sehr das schmutzige, in keiner einzigen das schöne Italien entgegen tritt, und die an sich löbliche Ungezwungenheit der Motive in einzelnen Typen (man betrachte nur den flämischen Burschen in der Mitte) die Gränzen des ästhetisch Erlaubten, so weit wir sie auch einem gesunden Realismus zu ziehen geneigt sein mögen, in bedenklicher Weise überschreitet. Andererseits ist der lebhaft perorirende Kapuziner doch nicht feurig genug; wer die lebendige, ja theatralische Gestikulation namentlich jüngerer Prädikanten schon in Nordfrankreich gesehen hat, wird eine noch energischere Beweglichkeit des italienischen Volksredners sub divo nicht unnatürlich finden. Der Einwand, daß eine kräftigere Betonung südländischen Feuers bei einem nordischen Publikum als outrirt Widerspruch finden würde, verdient keine ernstliche Berücksichtigung. Baumgartner in München brachte ein sauberes Bildchen, „Vormittag in der Pfarrküche"; die niedliche Köchin des epikuräischen Pfarrers prunkt dem Maler zu Gefallen mit einem außergewöhnlich vollständigen und blanken Kücheninventar, und so kann man es ihm nicht verdenken, wenn er jedes einzelne Stück mit einer beinahe kleinlichen Sorgfalt behandelt. — Während andere Künstler es lieben, uns ihre Modelle unter allen möglichen heidnischen und biblischen Namen vorzuführen, ist Heimerdinger so ehrlich, sein „neugieriges Modell" als solches, nicht etwa als Eva oder Pandora, in seiner ganzen uninteressanten Häßlichkeit abzukonterfeien. — Eine Landschaft in größerem Stil, A. Rieger's „Sonnenuntergang am Nil", entschädigte uns für die Misère der dilettantischen Bilderchen und Veduten aus unserer nächsten Umgegend, Billwärder, Teufelsbrück u. s. w., womit wir Jahr aus Jahr ein in wahrhaft unverantwortlicher Weise heimgesucht werden. Der Charakter der Palmen in der rechten Hälfte des Bildes soll nach dem Urtheil von Kennern des Landes nicht ganz glücklich getroffen sein; unbestreitbare Vorzüge dagegen sind das glühende Kolorit, die geschickte Vertheilung der Licht- und Schattenmassen und naturwahre Auffassung orientalischer Architektur und Staffage; wen erinnerte der Beduine, welcher sich aus dem Nil zu trinken geben läßt, nicht daran, daß für den Muselman kein köstlicheres Wasser existirt als dasjenige des Brunnens Semsem und des Nils? In Mosengel's „Mondscheinlandschaft" war die Spiegelung des Mondes im Wasser zu pastos behandelt; zwei andere Landschaften desselben Künstlers sind zwar nicht ohne Anmuth, doch im Ganzen unbedeutend und lassen es bedauern, daß er sein hübsches Talent zu sehr in Viel- und Veduten-malerei verzettelt.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Historienmaler Lauenstein** in Düsseldorf hat ein großes Altargemälde für die Kirche in Heerd bei Düsseldorf vollendet. Es ist auf Goldgrund gemalt und zeigt den Heiland am Kreuz, zu dessen Füßen Maria und Johannes stehen. Leider ist die Beleuchtung des Altars eine wenig günstige, sodaß der Künstler genöthigt war, das Bild möglichst hell im Kolorit zu halten, wodurch aber die Gesammtwirkung des tüchtigen, streng gezeichneten Werkes durchaus nicht beeinträchtigt wurde.

△ **Professor Raab in München** arbeitet im Auftrage der Bruckmann'schen Verlagshandlung an einem neuen Stiche der Madonna aus dem Hause Tempi von Raffael und ist damit soweit vorgeschritten, daß man die Vollendung des Blattes noch im Laufe dieses Jahres erwarten darf.

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hat eine vollendete Kupferplatte aus dem Nachlaß des jüngst verstorbenen Professor's Hoffmann in Berlin angekauft, welche in gediegener Ausführung eine Wiedergabe der Raffael'schen Madonna mit dem Kinde und den heiligen Franziskus und Hieronymus aufweist und zu den besten Arbeiten des tüchtigen Kupferstechers gehören soll.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Auctions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung: 24. März 1873. Sammlung des Herrn Medicinalrath Ritter Dr. C. J. Weigel in Dresden und eines Würtembergischen Kunstfreundes, enthaltend: Grabstichelblätter, meist vor der Schrift, Radirungen, Handzeichnungen, Aquarellen und Kupferwerke. 1400 Nummern.

Inserate.

Soeben erschien und ist **gratis** und **franco** von uns zu beziehen unser

Lager-Catalog XIX.

Schöne Künste, Kupferwerke, Archäologie, Numismatik.

Dieser reichhaltige, **2668 Nummern** starke Catalog enthält besonders viele grosse Kunst- und Kupferwerke, zum Theil zu **bedeutend ermässigten Preisen.**

☞ **Offerten von ganzen Bibliotheken sowie einzelnen werthvollen Werken sind uns stets willkommen und zahlen wir gerne die höchstmöglichen Preise.**

Frankfurt a. M.

Joseph Baer & Co.,

[104] Buchhändler und Antiquare.

Soeben erschien in meinem Verlage:

Trachten der Juden

im nachbiblischen Alterthum. Ein Beitrag zur allgemeinen Kostümkunde. Von **Dr. Adolf Brüll.**

Preis: 1 Thlr.

Diese von vielen Seiten herbeigewünschte Arbeit behandelt zum ersten Male obiges Thema und ist dieselbe für Liebhaber der Kostümkunde, wie für Sprach- und Alterthumsforscher von höchstem Interesse.

Frankfurt a. M.

[105] **Isaac St. Goar.**

Digitized by Google

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Boerner.

Montag, den 24. März 1873

Versteigerung der gewählten Sammlungen des Herrn Medicinalrath Ritter **Dr. C. J. Weigel** in Dresden und eines **Württembergischen Kunstfreundes.**

Der Catalog enthält in 1400 Nummern hauptsächlich **Grabstichelblätter ersten Ranges** in vorzüglichen Abdrücken, **meist vor der Schrift**, ferner **Radirungen, Aquarellen, Kupferwerke etc.** Besonders hervorzuheben sind **Fr. Müller's** Madonna Sixtina nach Raphael in kostbarem Abdrucke mit der grossen gerissenen Schrift, **L. A. Claessens'** Kreuzabnahme nach Rubens in prachtvollem Drucke vor aller Schrift, Hauptblätter von **Anderloni, Desnoyers, Longhi, Mandel, Mercury, Morghen, Prévost, Richomme, Steinla, Toschi, Wille, Woollett** u. A., ferner die beinahe vollständigen Werke von **J. J. de Boissieu** und **A. Waterloo** in trefflichen alten Abdrücken, **R. Earlom's** berühmtes **Liber Veritatis** nach Claude Gelée in **seltener erster Ausgabe** u. s. f.

Cataloge gratis durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder direct und franco von der

[106] Kunsthandlung von **C. G. Boerner** in Leipzig.

Soeben erschien:

ALLART VAN EVERDINGEN

CATALOGUE RAISONNÉ DE TOUTES LES ESTAMPES QUI FORMENT SON ŒUVRE GRAVÉ.

[107] PAR W. DRUGULIN.

Neun Bogen 8°. Mit dem Portrait des Meisters und drei Heliographien.

Nur in 250 Exemplaren gedruckt.

Preis 3 1/3 *Thaler.*

Unentbehrliches Hilfsbuch für den Sammler niederländischer Radirungen, welches zum erstenmale sämmtliche kupferstecherische Arbeiten des Meisters beschreibt und ihre verschiedenen Abdrucksgattungen feststellt.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe.

[108] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu **Aschenbrödel** in der ornamentalen Vereinigung mit **Dornröschen** und der Fabel von **Amor und Psyche**, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22 1/2 Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [109]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, F. Bonn, Th. Colshorn, E. Endlin, Eman. E. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, L. Pichler, D. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Große, J. Ritter v. Führich, Albert Henschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, L. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark — 10 Sgr. — 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Soeben erschien und versende auf frankirtes Verlangen gratis und franco sous-bande: [110]

Antiquar. Katalog 38:

Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte, Illustrirte Bücher.

Isaac St. Goar in Frankfu[illegible]/M.

Rossmarkt 6.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3 1/3 Thlr.

Von demselben, vor Kurzem an die Akademie zu Amsterdam berufenen Verfasser erschien früher:

Geschichte der **deutschen Dichtung** neuerer Zeit,

I. Band. Von Opitz bis Klopstock.

534 S. gr. 8. br. 1 3/4 Thlr., geb. 2 1/4 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang.

Nr. 22.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

13. März

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Aus Oberitalien. — Künstlerfasching in Wien. — Tegetthoff-Denkmal; Gegen das Konkurrenzunwesen; Berlin, Akadem. Preisbewerbung. — Wiener Künstlerhaus. — Barnbagen über Herman Grimm; Akademie der Künste in Prag. — Eingesandt. — Berichte vom Kunstmarkt: Leipzig, Kunst-Auktion. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate.

Aus Oberitalien.

Januar 1873.

„In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern und oft begnügt man sich mit ihrem Namen; wenn man aber diesem Sternenhimmel näher tritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen, — — dann wird die Welt weit und die Kunst reich", — so dachte ich mit Goethe, als ich vor zwei Jahren zum ersten Male Romanino's Meisterwerk in Padua kennen lernte! Immer unvergeßlich bleibt dem Beschauer dieses farbenglühende, stilvolle und so unendlich wahre Bild.

Natürlich konnte ich es bei meinem dießmaligen Besuche Padua's nicht unterlassen, das Bild wieder aufzusuchen. Ich fand es nicht mehr an seiner alten Stelle im Palazzo della Ragione. Die ganze Pinakothek ist ausgewandert in einen zur Gemäldegalerie umgestalteten Palast, nahe dem Santo. Die Aufstellung der Gemälde im neuen Gebäude ist noch nicht vollendet, alle älteren Bilder sind in einem großen Saale nur provisorisch zusammengestellt. Bei der definitiven Aufstellung sollen die Perlen der Sammlung in einen großen Saal (mit Oberlicht) kommen, dessen Ausschmückung noch nicht fertig ist. Vor allen soll Romanino eine Ehrenstelle eingeräumt werden. Die herrliche Palla wird eine ganze Wand einnehmen; ob sie durch den dafür bestimmten Prachtrahmen, der noch nicht fertig ist, gewinnen wird, ist unentschieden. Die heutigen Italiener sind nicht sehr glücklich in derlei Dingen.

Die städtische Galerie wurde durch Schenkung einer Sammlung von Bronzen, Skulpturen und modernen Gemälden vermehrt, aber nicht bereichert.

Altichieri's und Avanzo's Fresken in der Kapelle S. Giorgio werden nun auch restaurirt, nachdem die Versuche in den Eremitani ein glückliches Resultat ergeben. Als E. Förster vor Jahren diese Fresken entdeckte, ließ er diese sowohl, als auch die des Giotto in der Madonna dell' Arena mit Wasser begießen, um den darüber gelagerten Staub herunterzuspülen. Dieses Verfahren, so raschen Erfolg es für den Augenblick bot, ist nicht ohne üble Folgen geblieben. Viele feinere, vermittelnde Töne wurden dadurch zerstört und der Ruin der Bilder nur gefördert. In der Kapelle S. Giorgio besonders blättert sich der ganze bemalte Anwurf in großen Stücken durch die dahinter gedrungene Feuchtigkeit ab. Wie rasch die Zerstörung in neuerer Zeit fortschritt, ersehe ich an einem schönen Madonnenkopf, den ich noch vor zwei Jahren ziemlich erhalten fand, von dem jetzt aber nur noch ein Fragment existirt. Die Restaurirung der Fresken erfolgt nun, indem nur die losgelösten Stellen mit Cement an die Wand festgeklebt werden; das betreffende Bindemittel bildet zugleich eine entsprechende Zwischenlage, welche die fernere Einwirkung der Feuchtigkeit paralysirt. An Mantegna's Fresken ist dieß Restaurirungsverfahren ohne Uebermalungen durchgeführt und damit die Erhaltung des noch Vorhandenen auf eine geraume Zeit hinaus gesichert. Höchst wünschenswerth wäre es, wenn auch die schönen Fresken Tizian's in der Scuola del Santo, von denen nur eine noch wohlerhalten ist, in geeigneter Weise restaurirt würden.

Sehr erfreulich ist die Sorgfalt und der Eifer, womit die italienische Regierung sich die Erhaltung und Restaurirung der Kunstwerke angelegen sein läßt. So gering die Mittel im Allgemeinen sind, so begegnet man doch

Digitized by Google

allerorten gutem Willen, der aber leider nicht immer auch von glücklichem Erfolge begleitet ist. Die Restaurirungen architektonischer Monumente sind durchschnittlich besonders unglücklich. Welches Zerrbild ist der schöne Fondaco dei Turchi in Venedig geworden, mit seiner nun gänzlich ruinirten Façade und den sie krönenden, überaus plumpen maurestken Zinnen, die nach einer alten Vedute des Palastes darauf gesetzt worden sein sollen! Man fühlt es allen diesen Werken italienischer Architekten an, wie sehr im Argen das Studium der alten Kunst liegt, und wie wenige Talente unter den Epigonen Palladio's, Sansovino's und Bramante's auferblühen.

Die Mailänder rühmen sich zwar, in Mengoni einen würdigen Nachfolger der alten Meister zu besitzen, doch will es mich bedünken, daß dessen Werke, so imposant auch manche Details sind, der Klassicität entbehren. Die Galerie Vittorio Emanuele ist ein entschieden viel weniger bedeutendes Werk, als es geschätzt wird. Für die immense Höhe, welche für den Augenblick besticht, sind die Seitenwände zu hoch, dazu überladen mit Terrakotten und durch schlechte Fresken verunziert. Die Spannung des Glasgewölbes ist kleinlich zu nennen und entspricht keinesfalls dem leichten Material, auf das es berechnet sein sollte. Ueber die Façade dieses modernen Lieblingskindes der Mailänder kann man nicht sprechen, da dieselbe noch nicht vollendet ist. — In Florenz oder Venedig hätte diese Galerie weitaus nicht die Bedeutung und den Beifall gefunden. Und Mengoni ist nicht nur der bedeutendste, sondern auch der einzige Architekt Oberitaliens, der Beachtung verdient. Die anderen Baukünstler erfreuen sich selbst bei ihren Landsleuten keiner besonderen Werthschätzung. Wahrlich, man sieht mit Bangen die Kuppel der Salute in Venedig sich in einen Gerüstmantel hüllen und harrt nicht mit freudiger Ungeduld auf das Fallen der die Markuskirche und die Ecke des Dogenpalastes verdeckenden Rohrwände. Wo einheimische Architekten die Restaurirungsarbeiten leiten, kann man stets auf's Schlimmste gefaßt sein, obwohl die technische Ausführung als solche meistens eine ganz vortreffliche ist.

In Vicenza wird die Façade der S. Corona restaurirt — ein Domherr spendete Geld, der Magistrat das übrige, — möge ihnen nun auch Gott einen ordentlichen Architekten bescheeren!

Ein wahrer Jammer ist es, wie kläglich der schöne Palazzo del Consiglio in Verona zugerichtet wurde, diese reizende, schöne Loggia! Nebst allem erdenklichen architektonischen Unsinn wird Alles mit gräulichen Tünchen barbarisch bestrichen, so daß Unwillen überall den Genuß trübt. Mit Bangen hörte ich, daß der schöne Kreuzgang im Veroneser Dom nächstes Jahr auch restaurirt werden soll. Die Malerei ist in Verona ebenfalls in dieser Beziehung glücklicher als die Architektur. Seit zwei Jahren sind im Dom wieder viele Fresken aufgedeckt worden*). Versuche an den Wänden weisen nach, daß das ganze Innere der Kirche mit Wandgemälden reich geschmückt war. Sobald die Aufdeckungsarbeiten vollendet sein werden, ist Verona um ein Denkmal von großem Werthe reicher, das auf die unter Mantegna's Einfluß und vielleicht Mithilfe thätigen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts ein helles Licht werfen wird.

Die Barbarei der Geistlichkeit ist, was die Bewahrung der ihnen anvertrauten Kunstschätze anbelangt, allerorten groß, in Italien aber unerhört. Unzählige Denkmale, besonders älterer Kunstperioden, sind unter Tünche und Anwurf begraben, Meisterwerke ersten Ranges sind zu Grunde gegangen, — die Kapelle von S. Giovannie Paolo bleibt ein ewiger Vorwurf für die Hüter der darin verbrannten Schätze — andere sind dem stetigen Verfalle und sicherem Untergange preisgegeben. Theils durch Weihrauch, mehr aber noch durch den Qualm unzähliger Wachskerzen, die kaum einen halben Schuh weit von den Bildflächen an den so zahlreichen Feiertagen brennen, werden die Bilder geschwärzt und verdunkelt. Die strahlende Wärme verursacht das Abspringen der Farben, Reißen des Firnisses ꝛc. Eines der in solcher Weise am meisten gemißhandelten Bilder ist die Madonna mit der Familie Pesaro von Tizian in den Frari zu Venedig. Zu allem Angeführten kommt noch die Unannehmlichkeit, daß bei diesem Bilde die ganze untere Hälfte durch eine dichte Reihe fünf Schuh hoher Kerzen, geschmackloser Leuchter und ungeheuerer Blumenbüsche aus Papier neuestens verdeckt ist, so daß man von den Herrlichkeiten des Bildes kaum eine Ahnung haben kann. Eine ganz schlechte Kopie erfüllte an dieser Stelle wohl auch ihren Zweck und für Tizian's herrliches Bild wäre die Akademie ein günstigerer Ort. Wie voll kann man die schönen Paolo's aus S. Sebastiano genießen, die alle in einem runden Saal der Akademie in trefflichem Lichte aufgestellt sind! Man möchte wünschen, daß sie nach vollendeter Restaurirung der Kirche auch da blieben.

Einiges ist wohl schon geschehen, um dem unverständigen Gebahren der geistlichen Herren Einhalt zu thun, doch nimmt man zumeist mit halben Maßregeln vorlieb. Die Kirchen sind zwar nominell unter die Aufsicht der Akademien gestellt, die betreffenden Herren haben aber nach und nach Gebrauchsgesetze einzuführen gewußt, die obige Aufsicht illusorisch macht. Die Bilder werden nach wie vor systematisch ruinirt.

Nur selten findet man Gelegenheit, ein wirksames Eingreifen der Akademie zu konstatiren, z. B. in S. Giovanni zu Parma, wo der Ruin der herrlichen Intarsia-Arbeiten an den Chorstühlen noch glücklich verhindert

*) Ueber diesen Freskenschmuck bringt die Zeitschrift demnächst einen eingehenden Bericht aus Eitelberger's Feder.
A. d. Herausg.

Digitized by Google

wurde, nachdem zwei Tafeln „reſtaurirt“, d. h. förmlich abgeſchliffen und ruinirt waren.

Warum führt man nicht mit Konſequenz durch, was in Florenz ſo glücklich gelungen?

Sehr wohlthätig berühren dort die Reformen im Kloſter S. Marco und der Kapelle der Medici in S. Lorenzo, welche beide zu förmlichen Muſeen umgeſtaltet und ſehr glücklich eingerichtet ſind. Fieſole's Fresken zu ſtudiren, iſt nun ſehr erleichtert; wo es irgendwie nöthig war, wurden Fenſter und Blenden in Dach und Wänden angebracht, um Bilder zugänglich zu machen, die früher nur bei hellen Tagen und zu gewiſſen Stunden leidlich ſichtbar waren. Alles iſt nett hergerichtet, der Reinlichkeit fiel zwar manch maleriſches Motiv zum Opfer, doch iſt für die Konſervirung der Bilder geſorgt und hoffentlich nun auch dafür, daß ſie nicht mehr unter Tünche kommen.

Weniger zu loben iſt die Einrichtung bei Lionardo's Abendmahl in Mailand, wo es doch ein Leichtes wäre, links vom Bilde ein großes Atelierfenſter anzubringen, um dem ſo vielfach gemißhandelten Werke wenigſtens Licht in Fülle zuzuführen.

Für die großartige und überaus praktiſche Idee Thiers', eine Galerie von Kopien der erſten Meiſterwerke Europa's anzulegen, wird in Padua auch gearbeitet und zwar eine der Fresken Giotto's kopirt. Mit der Art und Weiſe zu kopiren, wobei das Fehlende vom Kopiſten willkürlich ergänzt wird, kann ich mich aber unmöglich einverſtanden erklären. Es iſt dieß ein ganz pietätloſes Verfahren, welches leider auch E. Kaiſer leitete, der für die Arundel Society Avanzo's Fresken nicht eben ſehr glücklich kopirte.

Der Unfug, der in allen Galerien und Kirchen Italiens mit dem Kopiren getrieben wird, iſt bekannt. Unbegreiflich iſt es aber, wie man zugeben kann, daß in einer der erſten Galerien der Welt, in den Uffizien, talentloſe Kopiſten Angeſichts von Bildern alter Meiſter „abkomponiren“ d. h. aus den herrlichen Werken ohne Verſtand Gruppen und Figuren herauskopiren, willkürlich zuſammenſtellen und mit reſpectiven Hintergründen verſehen. Iſt denn nicht die Kopienfabrikation und der Handel damit ſchon entwürdigend genug? Im Palazzo Pitti ſcheint es doch etwas beſſer zu ſtehen, da man wenigſtens letzteren Unſinn dort nicht antrifft und in den Verkaufsbuden nur Kopien der Galerie Pitti aufgeſtellt ſich finden. Die Plackereien, denen man in München ausgeſetzt iſt, wenn man in der Pinakothek ſtudiren will, findet man ſelbſt in ihrer übertriebenen Pedanterie ganz gerechtfertigt, ja erwünſcht, Angeſichts ſo unwürdigen Treibens.

Gegen die Direktion der Uffizien wäre überhaupt noch manche Anklage zu erheben; doch ſei vorläufig nur erwähnt, in welch' traurigem Zuſtande ſich das herrliche große Reiterporträt des Velazquez befindet. Wenn nicht bald Einhalt gethan wird, ſo wird der Ruin des Bildes in kurzer Zeit ſoweit vorgeſchritten ſein, daß man bedenkliche und weitgehende Eingriffe wird unternehmen müſſen, um es zu retten, während jetzt noch eine einfache Manipulation helfen könnte.

Am liebſten möchte ich mit Heine ſchließen, wie ich mit Goethe anfing und den Direktor der Uffizien und alle ſchlechten Kopiſten gehenkt wünſchen; da dieß aber nicht gut angeht, ſo will ich wenigſtens hoffen, daß dieſe Zeilen zur Beſſerung der Uebelſtände ihr Scherflein beitragen mögen.

Dr. Iſidor.

Künſtlerfaſching in Wien.

Das Theater, unſtreitig eine der konſervativſten Anſtalten in unſerer ſchnell lebenden Zeit, bewahrt neben hundert anderen Masken, deren Vorbilder längſt ausgeſtorben ſind (falls ſie überhaupt jemals gelebt haben), auch die des ſchwärmeriſchen Malers mit langen blonden Locken, breitem über den Sammtrock fallendem Hemdkragen, einem namenloſen Sehnen in der Bruſt und „geſchwollenen“ Redensarten auf den Lippen. Die Spezialität kam allerdings vor manchem Jahrzehnt hier und da vor, aber nie war das Generaliſiren weniger berechtigt als in dieſem Falle. Denn auch in der romantiſchen Periode und während der Herrſchaft des Weltſchmerzes und als der in Oel frevelnde Jüngling ſinnige gemüthliche Blümlein auf die Leinwand hauchte, florirte im Leben der Künſtler der Humor. Jacobi's Garten, der Stubenvoll und ſo manches andere Lokal wiſſen davon zu erzählen, wie die ſtrengſten Meiſter des Lebens Unverſtand zu genießen wußten, und wo närriſches Treiben gedeiht, da haben ſicherlich Künſtler die Hand im Spiele. In Wien insbeſondere friſtete die Künſtlerſchaft ein Stück Poeſie und Humor über eine Periode hin, in welcher jede freie Lebensäußerung mißtrauiſch überwacht wurde. Jahre lang konnten die Maifeſte der Künſtler auf dem Kahlenberge in voller Zwangloſigkeit gefeiert werden, und ſeltſamerweiſe wurden ſie nicht von der Polizei, ſondern von dem bloß ſchauenden, nicht theilnehmenden Publikum erdrückt und erſtickt. Und dies nämliche Element hat noch faſt jeden Verſuch, heiterer, künſtleriſcher Geſelligkeit in Wien eine Stätte zu bereiten, binnen kurzer Friſt wieder vereitelt; überall drängten ſich diejenigen, welche nicht im Stande ſind, ſich ſelbſt zu unterhalten, ſo maſſenhaft heran und hervor, daß die ſogenannten Künſtlervereine ſich in höhere Singſpielhallen verwandelten. Die bildenden Künſtler haben ſich dieſe Erfahrung zur Lehre dienen laſſen. Sie bleiben ſo viel als möglich unter ſich, halten an dem Prinzip feſt, kein „Publikum“ außer Ihresgleichen haben zu wollen, und darum ſind ihre Zuſammenkünfte die einzigen, in welchen ungezwungene, anſpruchsloſe Fröhlichkeit ſich erhält.

In dieſem Winter begann der Künſtlerfaſching ſchon

Digitized by Google

eine Woche, bevor der Kalender die Erlaubniß ertheilte. Zur Sylveſterfeier wurde eine Parodie der „großen Kunſtauktionen“ in Scene geſetzt und zwar mit einer Fülle von Witz und Humor. Die Parodie nahm ihren Anfang ſchon in dem (mit Annoncen-Vignetten aus Zeitungen) „reich illuſtrirten“ Kataloge, in welchem Phidias und Giotto ſo wenig fehlten, wie Raffaeliſche Majoliken und Porträts von Rembrandt und Frans Hals; zugleich bot er eine wundervolle Blumenleſe kunſthändleriſcher Stiliſtik dar. Da kamen der „Knabe mit einem Korbe, welcher Kirſchen ißt“, das „über die Mauer geküßte Mädchen“, der „ſich ſteinigende heil. Hieronymus“, „Mann und Frau aus einem Glaſe trinkend“, „Rindvieh mit Hirt und Hirtin in eifrigem Geſpräch“ und viele andere Perlen hieſiger Auktionskataloge wieder vor. Wer die Bilder dann an den Wänden ſuchte, war freilich ſchlecht berathen, denn nur ausnahmsweiſe ſtimmten die Nummern. Dafür fand er andere alte und neue Meiſter auf das witzigſte, zum Theil wirklich genial karrikirt. In hervorragender Weiſe hatte ſich Makart betheiligt, deſſen Bilder in der Manier der Roſa Bonheur, Voltz, G. Max und Anderer den Künſtler von einer ganz neuen Seite zeigten. Und damit die Parodie vollſtändig wurde, erhitzten ſich die Liebhaber bei dieſer wie bei jeder Verſteigerung ſo ſehr, daß das Erträgniß ſich auf mehrere tauſend Gulden belief. Auch der Katzenjammer wird bei Manchem nicht ausgeblieben ſein, der die theuer erſtandenen, bei künſtlicher Beleuchtung und für ſolche gemalten Bilder bei Tage betrachtete.

Theatraliſche Darſtellungen, in welchen die Tollheit ſchon einen ziemlich hohen Grad erreichte, Muſik- und Tanzabende reihten ſich an; den Schluß- und Glanzpunkt des Künſtlerfaſchings aber bildete, wie herkömmlich, der „Gſchnasball“. Der Ausdruck Gſchnas bedeutet in der Wiener Mundart Abſchnitzel, Abhub, Ueberbleibſel, und ſeine Anwendung in dieſem Falle hat ihre Geſchichte. Vor Jahren war bei einem Künſtlerfeſte für des Leibes Nahrung ſo reichlich geſorgt worden, daß der Gedanke auftauchte, von dem „Gſchnas“ ein zweites Mahl zu veranſtalten, und der führte wieder zu dem weiteren Einfall, ſich auch „gſchnaſig“ zu koſtümiren. Seitdem beſteht für dieſe mit ziemlicher Regelmäßigkeit wiederkehrenden Maskenfeſte das Geſetz, daß das Koſtüm ſo treu wie möglich in Schnitt und Farbe, aber durchaus nicht echt im Stoff zu ſein hat. Gewöhnlich wird irgend eine Stilperiode vorgeſchrieben; wir haben antike, gothiſche u. ſ. w. Gſchnasbälle gehabt, und es iſt unglaublich, wie ſinn- und phantaſiereich da die ſchlechteſten Fetzen, die abgetragenſten Kleider, Haus- und Küchengeräthe verwendet werden, wie der ſonſt verpönte Frack ſich jedem Zeitalter anpaßt, kurz mit wie beſcheidenen Mitteln die komiſchſten und zugleich glänzendſten Effekte ſich erzielen laſſen. Für dieſes Jahr hatte „Se. Durſtſchlauch Fürſt Gſchnas der Erſte und Einzige“ einen Hoftag ausgeſchrieben; nur blaues Blut war geladen, vorzugsweiſe aber Potentaten, welche in dem Gothaiſchen Kalender nicht mehr oder noch nicht aufgenommen ſind und Repräſentanten ausgeſtorbener Adelsgeſchlechter. Der Plan wurde vorzüglich ausgeführt. Schon die Dekoration des Repräſentationsſaales im Künſtlerhauſe war im höchſten Grade gelungen. Makart und Laufberger hatten Paneele im Stile Dietterlin's geliefert mit unerhörten Karyatiden u. dgl. m., und die eine Querwand zeigte Landſchaften von der Hand Friedrich Sturm's, welchem man ſchon die unvergleichliche Dekoration zu einer babyloniſchen Tragödie, die thatſächlich hängenden Gärten mit dem Weltausſtellungspalaſte als Thurm von Babel, verdankte. Hier hatte er ein zopfiges Paradies gemalt. Zwiſchen verſchnittenen Hecken prangte ein Krapfenbaum, deſſen eine Frucht Eva noch am Zweige angebiſſen hatte, Eſſig und Oelflaſche figurirten als Fontaine, die Zinkwellen eines Waſchbretts als Baſſin, ein Doppelperſpektiv krönte als Luſtſchloß einen Hügel, Regenſchirme, Feuerzeuge, Hoſenträger, Gebäck, Gemüſe und hundert andere Dinge waren von des Künſtlers Laune zu Elementen landſchaftlicher oder architektoniſcher Dekoration erhoben. Ueber dem Ganzen aber lag ein ſo heiterer Glanz, daß man dem lachenden Sommerbilde gegenüber das Moment der Karikatur ganz vergeſſen konnte. Makart's Bilder waren, einige Uebertreibungen abgerechnet, wirkliche Meiſterſtücke des Barockſtils, welcher dem Künſtler unverkennbar höchſt ſympathiſch iſt; Sturm und Laufberger hatten den wahren „Gſchnas“ gemalt, dieſe ganz beſonders lokale Art des Faſchingshumors. Beide Richtungen hatten denn auch ihre Vertretung in dem lebenden Bilde, welches die Bewohnerſchaft des Saales darbot. Doch hatte Gſchnas die Mehrheit. Da wogten gekrönte oder doch hochadelige Vertreter aller Zeiten bunt durcheinander, und ohne Ende verkündete der Oberceremonienmeiſter ſtolze hiſtoriſche oder mythiſche Namen vor dem Throne des Fürſten Gſchnas, der im Hermelin von Watte mit gedörrten Zwetſchen ſeine Gäſte mit unnachahmlicher Würde und Huld begrüßte. Da kamen König Saul mit ſeinem Kronprinzen David, die drei heiligen Könige, der Erlkönig mit Kron und Schweif (die Töchter am Gürtel tragend), der Gnomenkönig, Kartenkönige, halb und ganz wilde Fürſten, Sultane, Dogen, auch geiſtliche Fürſten, anonyme Könige, von denen einer, in ſpaniſcher Tracht, ein Wanderbündel trug, während ein zweiter ſich das Modell zu einem vom dankbaren Volke zu errichtenden Denkmal vorſorglich nachtragen ließ, da fehlten Baron Münchhauſen, Don Ranudo de Colibrados nicht — merkwürdigerweiſe aber Don Quixote: wahrſcheinlich hatte er gefürchtet, zu vielen Kollegen zu begegnen. Kreuzritter, Krautjunker, eine Gruppe von Spaniern, denen die ungeheuren Radkrauſen nicht erlaubten, die Hand zum Munde zu führen, das Gefolge Barbaroſſa's,

der selbst in einem Nebenzimmer über der Wiener Zeitung eingeschlummert war — und wer zählt all' die Gestalten auf, welche stilgerecht einherstolzirten! In einiger Entfernung meinte man wirklich die kostbarsten Brokate, Spitzen, Stickereien, Straußfedern, Harnische, Ketten u. s. w. zu sehen: näher tretend erkannte man die bemalte Sackleinwand, die Tisch- und Bettteppiche, die papiernen Federn und Blumen, die Goldgeschmeide und Brillanten vom Christbaum. Das Mäntelchen von schwarzer Seide enthüllte sich als alter Regenschirmüberzug, die Kopfbedeckung des Dogen von Venedig als Haube einer Linzer Bäuerin, der Helm mit Nasenschirm als ein mit Silberpapier beklebtes „Büttel", der Degengriff als hölzerner Leuchter, die prachtvolle Schleppe kann nicht verheimlichen, daß sie noch vor Kurzem einen Fauteuil geziert hat. Das ist kein äußerlicher Zug an den Gschnasfesten. Wer hier mitmachen will, muß Humor haben. Hier sind die „schönen Männer", welche einmal den Hausrock mit einem „Ritter"- oder Matrosenanzuge vertauschen, aber auch im bunten Wamms die alten ledernen Gesellen bleiben, von vornherein ausgeschlossen oder spielen doch, wenn sie sich hineinwagen, gar trübselige Figuren, ja sogar die schöne Frau, die nichts als schön sein will, genießt kein Ansehen. Es ist Methode in der Narrheit. Möge sie ferner gedeihen! B.

Konkurrenzen.

* **Das Komité für das Wiener Tegetthoff-Denkmal** macht bekannt, daß das Preisgericht den ersten Preis (3000 fl. ö. W.) dem Urheber des Entwurfes: „Einfachheit hebt das Große, Ueberladung erdrückt das Größte" zuerkannt hat. Den zweiten Preis (2000 fl.) erhielt der Urheber des Projektes „Lissa II." (nicht 11, wie in unserem Berichte gedruckt war), den dritten (1000 fl.) der Urheber des Entwurfes: „Fortes fortuna juvat". Die Eröffnung der versiegelten Devisen ergab, daß der erste Preis dem Bildhauer Ferdinand Schlöth in Rom, der zweite und dritte den Bildhauern Leopold Rau und Martin Paul Otto in Berlin zugefallen sind. Schlöth ist ein geborener Schweizer und durch sein Winckelried-Denkmal in Stans, sowie durch das St. Jakobsdenkmal für seine Vaterstadt Basel als ein Realist von ziemlich grobem Kaliber bekannt. Martin Paul Otto zählt bekanntlich zu den talentvollsten Schülern von R. Begas. Es verdient bemerkt zu werden, daß die drei künstlerischen Mitglieder der Jury (Eisenmenger, Hansen und Kundmann) den ersten Preis Otto zuerkannt hatten. Sie wurden jedoch von den Laien überstimmt und diese entschieden sich, wie man sagt, wegen der „Aehnlichkeit", die man der Statuette Schlöth's nachrühmt, für dessen sonst in keiner Weise bemerkenswerthen Entwurf.

* **Gegen das Konkurrenz-Unwesen.** Das österreichische Unterrichtsministerium hat eine Kommission eingesetzt, welche die Aufgabe hat, ein Programm zu entwerfen, nach welchem fortan bei Konkurrenz-Ausschreibungen für öffentliche Bauten, Monumente ꝛc. in Oesterreich vorgegangen werden soll. Von Seiten des Ministeriums wurden die Herren Dumba, Falke und Ferstel in dieses Komité berufen und außerdem von der Wiener Kunstgenossenschaft in Folge einer vom Ministerium an dieselbe ergangenen Aufforderung die Herren Eisenmenger, Stattler und Wagner zu Mitgliedern des Komité's gewählt.

Berlin. Die diesjährige Preisbewerbung der königlichen Akademie der Künste ist für die Bildhauerei bestimmt. Die Zuerkennung des Preises, bestehend in einer Pension von jährlich 750 Thalern auf zwei auf einander folgende Jahre zu einer Studienreise nach Italien, erfolgt in öffentlicher Sitzung der Akademie am 3. August d. J.; Ausländern kann nur ein Ehrenpreis zu Theil werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

—r. **Wiener Künstlerhaus.** Während in den Parterre-Lokalitäten die Vorbereitungen zu der humoristisch-romantischen Zauberoper „Friedrich der Heizbare" getroffen wurden, deren wiederholte Aufführungen den diesjährigen Künstlerfasching würdig beschlossen, haben in den oberen Ausstellungssälen des Wiener Künstlerhauses die Kunsthändler Miethke & Wawra am 1. März eine neue Ausstellung eröffnet, die dem Geschmacke der Unternehmer alle Ehre macht. Nr. 1 in dem, nebenbei gesagt, sehr nachlässig redigirten Kataloge ist: „Die Entführung einer Nymphe durch einen Centaur" von Prof. C. Blaas. Die Lichtseite des großen Gemäldes ist die leuchtende Kraft seiner Farbe, sodann die Frische und Lebendigkeit in der Zeichnung und Modellirung. Da ist keine Kränklichkeit, keine graue ästhetische Reflexion, sondern frisches, wahllos Erfassen und strotzende Gesundheit. Damit ist aber auch schon ein Mangel des Bildes angedeutet. Es fehlt demselben nämlich jene Idealität, der nun einmal solche Stoffe nicht entrathen dürfen. Der Geist des Motives, der hier doch ein rein erotischer ist, verlangt ein gewisses Raffinement des Kolorits; das zauberische Spiel des Helldunkels würde hier mehr fesseln und entsprechender sein, als das Alles enthüllende volle Licht der Sonne. — Eine bedeutende Leistung ist C. Becker's „Karnevalsfest im Dogen-Palaste". Das Bild ist genau so, wie alles, was Becker seit einigen Jahren gemalt hat, nicht besser, nicht schlechter; begnügen wir uns damit, noch einmal die so oft konstatirte Thatsache zu betonen, daß es wenige deutsche Künstler gibt, die wie Becker zu malen verstehen. Kurzbauer, der so rasch berühmt gewordene junge Genremaler, ist durch „Kränze windende Kinder" nicht würdig genug repräsentirt. Er hat bereits viel Besseres geschaffen; auch von dem vor Kurzem erst bei uns als Italiens Knaus ausgerufenen A. Rotta haben wir schon viel Besseres gesehen, als seine „Beichte", ein geleckt gemaltes, widerliches Tendenzbild. Interessant sind zwei Bilder von H. Ten Kate, die uns den Meister noch am Beginne seiner Laufbahn zeigen. Es sind zwei Pendants, welche die Ateliers von Rubens und Adr. Brouwer zum Vorwurf haben. Obwohl auf beiden Darstellungen das Machwerk von ängstlicher Zurückhaltung ist, so zeigen sie doch schon ein feines Farbengefühl und ein frisches Kompositionstalent. — Ein hübsches Genrebild hat Fröschl, ein junger Wiener Maler, der sich in München ausbildet, beigestellt. Es benennt sich „Häuslicher Zwist" und zeigt einen feinen Blick für die Erfassung psychologischer Momente aus dem Menschen- und Thierleben. Ein junges Ehepaar hat sich bei Tische gezankt; wahrscheinlich war wieder einmal die Suppe versalzen. Mürrisch steht der Ehemann von seiner Frau abgewendet da; sie sitzt noch am Tische, mit einer Miene, die deutlich genug sagt, daß sie sich nichts gefallen lassen will. Das kleine Kind sitzt, das Gesicht dem Beschauer zugewendet, am Boden. Es hat nun lange genug auf's Essen gewartet, aber endlich wird ihm das Warten zu viel; es schreit, als wenn es am Spieße stäke, und es schreit mit unnachahmlicher Naturtreue. Der Spitz, der während des Zwistes einen Tritt bekommen haben mag, begnügt sich damit, seiner stillen Verachtung durch sprechende Blicke Ausdruck zu geben. Die ganze Stimmung des Bildes ist eine gewitterschwangere zu nennen, „es zieht etwas wie Pulvergeruch durch's Zimmer", wie Jemand treffend vor dem Bilde bemerkte. — Unter den Landschaften leuchtet eine „Abendstimmung" von Schleich hervor, wie er sie nie wirkungsvoller und genialer gemalt hat. Eine Winterlandschaft von Courbet scheint ganz mit der Spachtel gemacht zu sein, nach der Brutalität der Technik zu schließen. Allein der Künstler hat ja die Freiheit zu malen, womit er will, und wenn er so das geheimste Leben und Weben der Natur abzulauschen im Stande ist, wie es der derbe französische Realist hier vermocht hat, so wird er dennoch immer ein bedeutendes Kunstwerk schaffen. — Fein im Ton und von delikater Ausführung ist die „Blaue Moschee in Tauris" von Jules Laurens, eine Wunderblüthe südlicher Architektur, mitten im weiten Schneegefilde! — Einen erfrischenden Eindruck macht eine mit feiner Naturempfindung vorgetragene „Praterpartie" von Schindler, bekanntlich einem Schüler des trefflichen A. Zimmermann, dem er sehr vieles zu danken hat, wenn auch der Zimmermann'sche Einfluß in seinen Bildern kaum noch nachzuweisen sein dürfte. Schindler hat besonders als Zeichner unter den Wiener Landschaftern wohl nur wenige seines Gleichen. Als Beleg für diese Behauptung

Digitized by Google

ſei die Serie von Kompoſitionen zum „Waldfräulein“ hier in Erinnerung gebracht, eine Schöpfung, reich an poetiſcher Empfindung für die illuſtrative Landſchaft. Trotz ſeines eminenten Talentes für die poetiſche Illuſtration, hat Schindler dem Zuge der Zeit nicht widerſtehen können und kultivirt jetzt die naturaliſtiſche Landſchaft mit bedeutendem Erfolg. Wie ich übrigens ſoeben erfahre, hat ein bekannter Amateur ihn beauftragt, die Waldfräulein-Kompoſitionen groß auszuführen. Vielleicht führt ihn dies auf die urſprüngliche Bahn zurück.

Vermiſchte Nachrichten.

Varnhagen über Herman Grimm. Von befreundeter Seite werden wir auf einen Beitrag zur Charakteriſtik H. Grimm's als Literarhiſtoriker aufmerkſam gemacht, der zu Springer's Kritik ſeiner kunſthiſtoriſchen Verfahrungsweiſe eine eigenthümliche Parallele bietet. In Varnhagen's Tagebüchern, 14. Bd., Seite 283 lieſt man (Dienſtag, 1. Juni 1858): „Herman Grimm hat im Morgenblatte ſeine ſogenannte Vorrede zu Goethe's und Schiller's Briefwechſel beendigt. Sie enthält manches Gute, aber nichts beſonders Ausgezeichnetes oder auch nur Neues; von derartigem Gerede behält man daher keinen feſten Eindruck, es läuft alles untereinander. Ganz falſch iſt ꝛc. Als einen Mißgriff muß ich es auch rügen, daß Grimm es als einen Tadel gegen Goethe'n ausſpricht, den hohen Werth von Achim von Arnim's Dichtungen nicht genug erkannt zu haben! Ich glaube nicht einmal, daß Grimm bei dieſem Tadel aufrichtig iſt, er wollte nur der Familie eine Verbeugung machen!“

An der Akademie der Künſte in Prag iſt durch die Ernennung Trenkwald's zum Profeſſor in Wien die Stelle des Direktors zur Erledigung gekommen. Der Ausſchuß der Geſellſchaft hat nun in ſeiner letzten Sitzung beſchloſſen, die bedeutenderen Künſtler Oeſterreichs und Deutſchlands davon in Kenntniß zu ſetzen und ihnen bekannt zu machen, daß die Prager Kunſtausſtellung, welche, wie gewöhnlich, vom 15. April bis 15. Juni dauert, ihnen die beſte Gelegenheit bieten würde, dem Ausſchuß ihre Werke vorzuführen und ihn ſo zu veranlaſſen, ſeine Wahl zu treffen. (Ill. Ztg.)

Eingeſandt.

Herr R. Bergau ſagt in ſeiner Beſprechung der von Lay und Fiſchbach herausgegebenen „Südſlaviſchen Ornamente“ in No. 18. der „Kunſtchronik“: „Daß Fiſchbach's Auswahl eine gute, verſtändige und auf das Praktiſche gerichtete iſt, dürfen wir ihm wohl zutrauen“. Das kann man unterſchreiben. Was man aber Herrn Fiſchbach vorderhand nicht ſo unbedingt zutrauen darf, iſt, daß er die Originale treu wiedergegeben habe. In ſeinen Publikationen ſtiliſirter Ornamente des Mittelalters und der Renaiſſance wenigſtens hat er die Farben und Farbenzuſammenſtellungen der Originale mit einer Freiheit abgeändert, welche nimmermehr gutzuheißen iſt, wenn ſeine Publikationen als etwas anderes als Muſter mit Benutzung alter Motive gelten ſollen. Seine „Richtung auf das Praktiſche“ verführt ihn eben, in erſter Linie an den Fabrikanten und deſſen Publikum zu denken. Und die Betrachtung der neuen Arbeit ruft die lebhafte Befürchtung hervor, daß er auch die ſüdſlaviſchen Stoffe als frei zu benutzende Vorbilder behandelt habe. Bevor aber das Gegentheil nicht nachgewieſen iſt, müſſen wir doch wohl anſtehen, das Werk als „Muſterpublikation“ zu bezeichnen, was in dieſem Falle ja nicht ſagen will: Publikation von Muſtern. B.

Berichte vom Kunſtmarkt.

Im Auktions-Inſtitute von C. G. Boerner in Leipzig findet am 24. März a. c. die Verſteigerung zweier ausgezeichneter Privatſammlungen ſtatt aus dem Beſitze des Herrn Medizinalrath Ritter Dr. C. J. Weigel, (Bruder des verſtorbenen Kunſthändlers Rud. Weigel) und eines Württembergiſchen Kunſtfreundes.

Beide Sammler hatten ihr Augenmerk hauptſächlich auf die Werke der Kupferſtecher des 18. und 19. Jahrhunderts gerichtet und auf dieſem Gebiete nur das Beſte und das Seltenſte erworben. Nicht häufig bietet ſich Gelegenheit zur Erwerbung ſo vieler vorzüglicher Grabſtichelblätter, wie ſie der vorliegende Katalog in über 1400 Nummern enthält.

Wir führen aus demſelben einige der ausgezeichnetſten Blätter hier an, um die Koſtbarkeit der beiden Sammlungen zu charakteriſiren, wie Claeſſens: Die Kreuzabnahme, nach Rubens, vor aller Schrift, Desnoyers: Die Madonna mit dem Fiſch, von Raffael, vor aller Schrift, Eſtève: Moſes ſchlägt Waſſer aus dem Felſen, nach Murillo, vor aller Schrift, Gandolfi: Der Tag, des Correggio, épreuve de remarque, Longhi: Lo sposalizio, nach Raffael, vor der Inſchrift, die Grablegung Chriſti, nach Crespi, épr. d'artiste, Mandel: Madonna della Sedia, épr. d'art. chin., Mercury: Die Schnitter, nach Robert, épr. d'art. chin., Morghen: Madonna della Sedia und die Transfiguration, nach Raffael, das heil. Abendmahl, nach da Vinci, vor der Retouche, Fr. Müller: Die Madonna Sixtina, nach Raffael, in koſtbarem Abdrucke mit der großen Nadelſchrift, Prévoſt: Die Schnitter, das Madonnenfeſt, die Fiſcher und der Improviſator, nach Robert, vor der Schrift, Richomme: Der Triumph der Galathea, nach Raffael, vor der Schrift, Steinla: Die Madonna Sixtina, nach Raffael, vor aller Schrift, Schiavoni: Die Himmelfahrt Mariä, nach Tizian, mit offener Schrift, Toschi: Lo Spasimo, nach Raffael, vor der Schrift, die Kreuzabnahme, nach Volterra, épr. de rem. u. ſ. f. Unter den Radirungen finden wir die beinahe vollſtändigen Werke von J. J. de Boiſſieu und A. Waterloo in trefflichen alten Abdrücken und erwähnen noch ſchließlich die koſtbare und ſeltene erſte Ausgabe von R. Earlom's Liber Veritatis, nach Claude Gelée.

Neuigkeiten des Buch- und Kunſthandels.

Auctions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Verſteigerung 11. u. 12. März 1873. Sammlung des Herrn Casper aus Paris, enthaltend: Gemälde, Pendulen, Bronzen, Sèvres-Porzellan etc. 138 Nummern.

Rud. Lepke in Berlin. Verſteigerung 24. März 1873 u. folg. Tage. Nachlaß der Herren Direktor Dielitz, Prof. Hoffmann, Dr. Lutze, Nachtrag zur Naumann'ſchen Sammlung etc. enthaltend: Kupferſtiche, Handzeichnungen, Autographen, Bücher etc. ferner die Porträts-Sammlung des Herrn Dr. Siemssen etc., im ganzen 1593 Nummern.

Prachtwerke.

The antiquities of Cyprus (discovered principally on the sites of the ancient Golgoi and Idalium) by General Luigi Palma di Cesnola, consul at Larnaka. 36 Blatt. With an introduction by Sidney Colvin. London. (Berlin, bei Asher & Co.)

Digitized by Google

Inserate.

Soeben erschien:

LES REMBRANDT
DE
L'ERMITAGE IMPÉRIAL DE SAINT-PETERSBOURG.
QUARANTE PLANCHES GRAVÉES A L'EAU-FORTE.

[111] PAR

N. MASSALOFF
MEMBRE DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DES BEAUX ARTS DE ST.-PETERSBOURG.

ÉPREUVES D'ARTISTE SUR PAPIER DE CHINE. TIRÉES A 250 EXEMPLAIRES DONT 200 MIS EN VENTE.

Preis in Mappe gr. fol. Achtzig Thaler.

Diese vierzig Blätter umfassen sämmtliche, REMBRANDT, dem Grossmeister der niederländischen Schule, in der Ermitage-Galerie zugeschriebenen Bilder. Die Erwartungen, welche die CHEFS D'ŒUVRE DE L'ERMITAGE von dem eminenten Talente des Künstlers erregten, sind hier womöglich noch übertroffen worden. Auch der Druck, von A. Salmon in Paris unter den Augen des Künstlers ausgeführt, kann wohl als klassisch bezeichnet werden.

Statt aller weiteren Lobpreisungen lassen wir die Urtheile einiger der bewährtesten Kunstkenner folgen:

„Herr Massaloff ist ein Künstler, der seine Kunst vollkommen beherrscht. Ohne irgend welche Voreingenommenheit greift er mehr oder weniger kräftig, je nach den Wirkungen, die er hervorbringen will, den die Platte bedeckenden Firniss an: hier mit vervielfachten kräftigen Strichen, um tiefe Schatten zu erlangen, die im Nothfall noch mit dem Grabstichel verstärkt werden, dort mit zarter kalter Nadelarbeit, die das Metall nur eben berührt, um die Modellirung feiner zu machen oder dem Schwarz mehr Sammtiges zu geben. — Durch die Hingabe seines Talents an die Reproduction der Gemälde der grossen Meister im Museum der Ermitage hat er eine Leistung ausgeführt, für die ihm Alle danken werden, welche sich für die Werke des Geistes interessiren.

Das Album, worin dieser geschickte Künstler die vierzig Rembrandt des Ermitage-Museums vereinigt hat, wird sicherlich der Gunst und Sympathie begegnen, welche ihm gebühren, und wir denken, dass dieser erste Erfolg den Künstler veranlassen wird, das so gut begonnene Werk muthig weiterzuführen." EMILE GALICHON. (Gazette des Beaux-Arts.)

„Mit bewunderungswürdigem Fleisse und mit ausserordentlicher Beherrschung der Technik, hat Massaloff das Charakteristische jedes Bildes, die Individualität jedes Meisters zu belauschen und wiederzugeben gewusst; sein Vortrag ist dabei höchst elegant und frei, sodass man die Feinheiten Flamengs, bei welchem Herr Massaloff lange gearbeitet hat, auch ihm nachrühmen darf." M. JORDAN. (Leipziger Tageblatt.)

„Eins von den reichsten, aber wenigst bekannten Museen von Europa wird uns jetzt in Abbildungen zugänglich gemacht. Herr Massaloff, Mitglied der K. Akademie der Künste in St. Petersburg, hat sich durch die Herausgabe als erfahrener und geschmackvoller Künstler bewiesen. Bei dem Verleger W. Drugulin in Leipzig ist ein Album erschienen, welches eine erste Reihe von zwanzig Stichen bildet. Es führt den Titel „Les Chefs-d'œuvre de l'Ermitage Impérial de St. Petersbourg", und enthält eine Auswahl von einigen Hauptmeistern der italienischen, flamändischen und holländischen Schule. Wir kennen dieses Album nur erst durch die Ankündigungen und günstigen Beurtheilungen; was jedoch das Recht giebt, viel davon zu erwarten, ist ein anderes Album von vierzig durch Herrn Massaloff radirten Stichen, nur nach Rembrandt's der Ermitage, welches später dort in den Handel kommt, aber uns bereits wohlwollend zugesendet wurde.

Dieses prächtige Werk bringt uns die so wenig bekannten Gemälde von Rembrandt in der Ermitage zur Anschauung. (Folgt eine kurze Inhaltsangabe.) Als warmer Verehrer Rembrandts hat Herr Massaloff diese Blätter mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Derselbe versteht mit viel Kenntniss und Geschmack die Radirnadel zu behandeln. — Wenn man die Originale nicht kennt, ziemt sich kein Urtheil über das Mass von Genauigkeit, womit die Stiche den Effect, den Charakter, oder den Ton der Gemälde wiedergeben. Als Blätter, die mir besonders schön vorkommen, nenne ich das Gleichniss von dem Herrn des Weinbergs, die Kreuzabnahme, die Verläugnung des Petrus, Rembrandt's Mutter mit den Händen über dem geschlossenen Buch, den Greis Nr. 25, und an erster Stelle den Coppenol. Ich hoffe, dass das vorzügliche Werk des Herrn Massaloff bei uns bekannt und gebührend geschätzt werden möge." C. VOSMAER. (Nederlandsche Spectator.)

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Boerner.
Montag, den 24. März 1873

Versteigerung der gewählten Sammlungen des Herrn Medicinalrath Ritter **Dr. C. J. Weigel** in Dresden und eines **Württembergischen Kunstfreundes.**

Der Catalog enthält in 1400 Nummern hauptsächlich **Grabstichelblätter ersten Ranges** in vorzüglichen Abdrücken, **meist vor der Schrift**, ferner **Radirungen, Aquarellen, Kupferwerke etc.** Besonders hervorzuheben sind **Fr. Müller's** Madonna Sixtina nach Raphael in kostbarem Abdrucke mit der grossen gerissenen Schrift, **L. A. Claessens'** Kreuzabnahme nach Rubens in prachtvollem Drucke vor aller Schrift, Hauptblätter von **Anderloni, Desnoyers, Longhi, Mandel, Mercury, Morghen, Prévost, Richomme, Steinla, Toschi, Wille, Woollett** u. A., ferner die beinahe vollständigen Werke von **J. J. de Boissieu** und **A. Waterloo** in trefflichen alten Abdrücken, **R. Earlom's** berühmtes **Liber Veritatis** nach Claude Gelée in **seltener erster Ausgabe** u. s. f.

Cataloge gratis durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder direct und franco von der

[112] Kunsthandlung von **C. G. Boerner** in Leipzig.

Die Verloosung von Kunstwerken zum Besten des Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe findet erst am 30. Juni 1873 statt.

Loose, zu deren Abnahme die durch den Brand der Academie zu Düsseldorf für viele der dortigen Künstler herbeigeführten schweren Verluste an Hab und Gut dringend auffordern, sind gegen Postanweisung oder Nachnahme à 1 Thaler zu beziehen von

E. A. Seemann in Leipzig.

Digitized by Google

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Goethe's

GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 18 Sgr.

Die Götter und Heroen der Griechen

nebst einer Uebersicht der Cultusstätten und religiösen Gebräuche.

Von

Otto Seemann,

Oberlehrer am Gymnasium zu Essen

Mit 153 Holzschnitten.

gr. 8. 1869. br. 2¼ Thlr., eleg. geb. 2⅔ Thlr.

In einer Besprechung dieses Werkes in der „Zeitschrift für Gymnasialwesen" XXIII. S. 470 wird u. A. gesagt:

»Zwar gab es schon früher derartige Hülfsmittel, welche die Schüler in die Mythologie einführen wollten und welche auch der Bildwerke zur bessern Anschauung nicht entbehrten, aber einmal waren sie nur für die untern Classen berechnet und zweitens bedienten sie sich der Bildwerke nur allgemein dazu, eine Vorstellung von der Art und Weise zu geben, wie die Alten ihre Götter darstellten, ohne auf die Kunst aufmerksam zu machen, wogegen gerade das eben erschienene Buch Seemann's beabsichtigt, eine Vorschule zur Kunstmythologie zu sein. Während jene nur das Wissen vermehren wollen, bezweckt dieses zugleich den Sinn für das Schöne in der reiferen Jugend zu wecken und zu beleben. Um dieses Ziel nun zu erreichen, hat der Verfasser mit grosser Sorgfalt bei jeder Gottheit, bei jedem Heroen, die in der Kunst eine bestimmte Gestalt gewonnen, eine Darstellung von den vorzüglichsten Kunstwerken gegeben, und was besonders wegen des Zweckes, dem das Buch dienen soll, rühmend hervorzuheben ist, bei denjenigen Gestalten, deren besondere Ausbildung auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt wird, mit wenigen Worten die Geschichte dieses Künstlers gegeben, so dass der Leser im Stande ist, auf einmal nicht bloss die Kenntniss der griechischen Mythologie, sondern auch einer reichen Auswahl von vorzüglichen Kunstwerken des Alterthums sich anzueignen und dabei die Geschichte der Künstler im allgemeinen kennen zu lernen.

Zu gleicher Zeit ist ihm Gelegenheit geboten, aus dem zweiten Abschnitte »die gottesdienstliche Verfassung der Griechen« sich über die Oertlichkeiten des Cultus, sowie über die religiösen Gebräuche und die damit beschäftigten Personen Aufklärung zu verschaffen, eine Beigabe, welche das Buch zum Selbstunterrichte sehr brauchbar macht etc.«

Soeben erschien:

ALLART VAN EVERDINGEN

CATALOGUE RAISONNÉ DE TOUTES LES ESTAMPES QUI FORMENT SON ŒUVRE GRAVÉ.

[113] PAR W. DRUGULIN.

Neun Bogen 8°. Mit dem Portrait des Meisters und drei Heliographien.

Nur in 250 Exemplaren gedruckt.

Preis 3⅓ Thaler.

Unentbehrliches Hilfsbuch für den Sammler niederländischer Radirungen, welches zum erstenmale sämmtliche kupferstecherische Arbeiten des Meisters beschreibt und ihre verschiedenen Abdrucksgattungen feststellt.

LEIPZIG. W. DRUGULIN.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [114]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, F. Bonn, Th. Colshorn, C. Enslin, Eman. C. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, A. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, O. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Führich, Albert Hendschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark — 10 Sgr. — 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8.

broch. 3 Thlr., geb. 3⅓ Thlr.

Von demselben, vor Kurzem an die Akademie zu Amsterdam berufenen Verfasser erschien früher:

Geschichte

der

deutschen Dichtung

neuerer Zeit.

I. Band. Von Opitz bis Klopstock.

534 S. gr. 8. br. 1¾ Thlr., geb. 2¼ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang.

Nr. 23.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à $2\frac{1}{2}$ Sgr. für die dre Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

21. März

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Aus Tirol. — Das Parisurtheil in der Kunst des Mittelalters. — Kraus, Das Spottcrucifix vom Palatin. — Heinrich Pommerencket. — Konkurrenz für Entwürfe zur inneren Ausschmückung des Kölner Domes. — Münchener Kunstverein; New British Institution Gallery. — Germanisches Museum; Neubau des Braunschweiger Museums; Neue Erwerbungen der Berliner Nationalgalerie; Goslar, alte Wandmalereien. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Aus Tirol.

Innsbruck, Ende Februar.

r Wie wir unlängst hörten, kommt an die Stelle des rothen Kleckses über dem „Josefialtarl" in der altehrwürdigen Hofkirche ein Fresko von Mader. Wir wissen diesen Künstler in seiner Sphäre zu schätzen; sein Fresko gehört aber ebensowenig an diesen Platz, wie der rothe Klecks, mit dem sich unsere Betschwestern vorläufig behelfen. Es ist weder der Bau der Kirche, noch ihr Schmuck im Innern stilistisch einheitlich durchgeführt; Alter und Geschichte haben aber eine gewisse Harmonie hergestellt, die man durch neue Zuthaten dieser Sorte nicht stören sollte. Möge die Kirche wie bisher „Tirols Westminster" bleiben, man bewahre den Raum der Wände für Denkmäler; hierher wäre der Grabstein Collin's zu übersetzen; hier wären Erinnerungstafeln anzubringen für Knoller, Koch, Fallmerayer, Senn, Gilm und andere, wenn sie auch just keine heiligen Leiber sind.

Mader hat heuer seinen Freskencyklus aus der Legende des heiligen Veit in der Kirche zu Kemeten vollendet; in seiner Richtung berührt er sich am ehesten mit dem wackeren Hellweger, während Plattner, der sich jetzt zu Rom für die Vollendung seiner Aufgaben im neuen Friedhof vorbereitet, zwar eine kräftigere Natur ist, jedoch manchmal über die Grenzlinien des Schönen hinausstolpert. Auf dem Gebiete religiöser Malerei stehen diese drei Künstler jedenfalls zu Insbruck in erster Linie, und auch Kirchenvorstände außerhalb Tirols könnten, wenn Bedarf an frommen Bildern ist, gar wol auf sie reflektiren. Es ist diesen Männern Ernst mit der Sache, und wie viele Künstler gibt es noch, die bei der gänzlich veränderten Richtung der Zeit solche Bestellungen nicht schablonenmäßig nebenher abthun!

Am 14. Februar hatten wir eine kleine Gemäldeauktion; es wurde der Nachlaß der Kaufmannsfrau Th. Habtmann versteigert. Es interessiren Sie vielleicht einige Preise, die erzielt wurden. Für eine große Landschaft von J. Unterberger wurden 90 fl. bezahlt; Wörndle ging für das Gleiche ab; Hans Brunner erhielt 50 fl.; für eine hübsche Landschaft mit Schafen von R. Eberle zahlte man 105 fl., und was würde wol Raffalt sagen, wenn er hörte, daß ein „Abend" von ihm nicht funfzig Gulden erreichte. Vielleicht hätte man mehr erhalten, wenn man die Bilder einem Auktionator in einer großen Stadt überlassen hätte.

Eine gute Erwerbung hat das Ferdinandeum gemacht. Schlagen Sie das Künstlerlexikon von Nagler nach, Sie finden dort einen Kammermaler des Erzherzogs Leopold und später des Kardinals Madruz verzeichnet: er heißt Theophil Polak. Ein geborner Pole, kam er im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts nach Tirol, wo er dreißig Jahre hindurch thätig war und manche Kirche mit geschickter Hand schmückte. Sein Todesjahr ist unbekannt. Das Ferdinandeum kaufte ein Votivbild von ihm. Erzherzog Max, der Deutschmeister, auf den Knien wird von einem heiligen Pabste der thronenden Madonna vorgestellt, das Christkind auf ihrem Schooß hat segnend die Hand erhoben. Das gut erhaltene Bild zeigt einen achtenswerthen Künstler, auf den offenbar die Venetianer wirkten, der aber dabei manche ältere deutsche Tradition nicht vergaß. Engel halten über dem Haupte der Madonna eine gothische Krone; die Landschaft hat deutschen Charakter und könnte gar wol durch Reminiscenzen aus Dürer angeregt sein.

Digitized by Google

Wir können es nur billigen, wenn das Museum darauf bedacht ist, gute Bilder tirolischer Meister zu sammeln, seien es nun ältere oder jüngere, und wenn auch nicht ersten oder selbst zweiten Ranges. Die Kunstgeschichte hat nicht bloß nach diesen zu fragen; es ist oft wichtig, den Einfluß, die Verbreitung und Dauer mancher Richtungen kennen zu lernen. Gerade Tirol, wo sich das deutsche und das wälsche Element so vielfach kreuzten, böte zu solchen Studien gute Gelegenheit.

Es beginnt bald wieder der Fremdenzug. Da möchten wir noch einmal dringend zur bessern Aufstellung der so werthvollen Galerie Tschager rathen; durch bloßes Schimpfen auf mißliebige Korrespondenten in dieser Angelegenheit wird wahrlich nicht geholfen.

Das Parisurtheil in der Kunst des Mittelalters.

Obwohl man allgemein mit Recht die von Passavant, Rathgeber und von Quandt aufgebrachte Deutung der unter obigem Titel zusammengefaßten Darstellungen auf „König Alfred von Mercia, Ritter Albonak und seine drei Töchter" aufgegeben hat und wieder zum „Parisurtheil" zurückgekehrt ist, sind dennoch in der Erklärung der Einzelheiten sowohl als auch der gesammten Auffassung einige Schwierigkeiten zurückgeblieben. Doch werden auch diese durch einen meines Wissens bisher unberücksichtigten Kupferstich des Virgilius Solis gelöst.

Auf dem von Bartsch Bd. 9 unter No. 110 verzeichneten Kupferstich jenes Stechers erblickt man im Vordergrunde einer Landschaft drei unbekleidete Frauen. Die erste von ihnen, zur Linken des Beschauers, hält in der erhobenen Rechten eine Kugel, die Linke hat sie auf die Schulter der zweiten Frau gelegt, welche dem Beschauer den Rücken zukehrt. Diese ist bekränzt und trägt in der ausgestreckten Linken einen Palmenzweig, die Rechte legt sie auf den linken Arm der dritten, welche im Profil nach links gewendet erscheint und mit einem Diadem und großen Flügeln aus Pfauenfedern versehen ist. Ihre Rechte ist mit einem Pfeile bewaffnet. — Im Hintergrunde des Bildes liegt, äußerst klein, ein gewappneter Mann halb aufgerichtet unter einem Baume. Hinter ihm erscheint ein zweiter, der mit der Linken auf die Göttinnen weist. Er trägt einen mit Flügeln geschmückten Helm. Links an einem Baume befindet sich das Monogramm des Künstlers. Ueber der ersten Göttin steht P. (d. i. „Pallas" vgl. Virg. Solis, Bartsch No. 109, wo Pallas ebenfalls mit einer Kugel auf der Hand als dem Symbol der Weltherrschaft erscheint; durch einen Schild zu ihren Füßen ist sie auf No. 110 überdies noch mehr charakterisirt), über der zweiten D. (d. i. „Diana" auf B. 108 auch mit einer Palme in der Hand), über der dritten endlich V. („Vennus" auf B. 107 geflügelt*) mit Pfeil und Palme; auf No. 110 steht zu ihren Füßen ein Pfau). Am oberen Rande des Stiches liest man TRAVM PARIS. Wir begegnen also hier einer Version des Mythus, nach welcher dem im Walde eingeschlafenen Paris die drei Göttinnen in Begleitung des Merkur im Traume erschienen. Ferner wurde an Stelle der Juno Diana in die Mitte der Göttinnen gesetzt. Wenigstens zwingt uns die Inschrift auf dem Stiche des Solis, ein solches Factum anzunehmen, wenn wir auch nicht auf den übrigen Bildern dieses Gegenstandes eine derartige Abweichung anzunehmen haben. — Woher diese neue Wendung der Sage stammt, wird sich schwer auffinden lassen. Jedenfalls findet man in den bisher gedruckten Büchern über die trojanische Sage nichts Einschlägiges. Das Erscheinen des Merkur in mittelalterlicher Rüstung darf nicht auffallen, auch wenn ihm besondere, auf seine göttliche Eigenschaft deutende Abzeichen fehlen.**) Es war diese Auffassung eine Folge des Einflusses der höfischen Ritterdichtung. Die Epiker des 13. und 14. Jahrhunderts behandelten und beschrieben Personen des klassischen Alterthums mit derselben Vorliebe für prächtige Wehr und Waffen, wie die Figuren der deutschen Rittersage. Hektor, Paris und Alexander unterscheiden sich äußerlich (und wohl auch geistig) in Nichts von Parzival und den Rittern des heil. Gral.***) Der Bart, das Zeichen der Mannhaftigkeit, durfte dem weichlichen Paris ebensowenig wie dem jugendlichen Götterboten fehlen.

Das auf den meisten Darstellungen dieser Sage befindliche Pferd hinter dem schlafenden oder erwachenden Paris erklärt sich daraus, daß die Sage in ihrer Erweiterung und Umbildung erzählte, Paris wäre von der Jagd ermüdet eingeschlafen. Eine Jagd ohne Pferd konnte sich aber das Mittelalter kaum denken. Im „Liet von Troye" des Herbort von Fritzlar berichtet Paris selbst, V. 164 flg., sein Abenteuer in ähnlicher Weise. „Ich war bereit und sollte jagen, gen Sommerzeit in heißen Tagen, da kam mir ein Hirsch zu heraus vom Morlande. Ich hetzete meine Hunde, erfolgen ich ihn nicht kunnte. Das Wetter war sehr heiß, da trieb mich Hitze und Schweiß unter einen kühlen Baum. Der kleinen Wässerlein Strom hatte ihn umgangen. . . Sein Schatten konnte langen über der Wässerlein Gang. . Ein Brunnen

*) Die Beflügelung war im Mittelalter die allgemeine Bezeichnung einer Gottheit. So erscheint in der Geschichte des troj. Krieges von Hair von Nördlingen (Augsburg 1488) Oenone, als ihr Paris begegnet, und Venus und Discordia beim Parisurtheil mit Kopfflügeln.

**) Vgl. Virg. Solis, B. 154. 159. (bärtig mit Flügelhelm). 133. 168. u. 177 (ohne Bart). Nur einmal 175 im idealen Kostüm.

***) Sotzmann, Bl. f. lit. Unt. 1852, No. 11. Weltmann in dieser Zeitschr. 1872, S. 187.

Digitized by Google

da mitten entsprang, beide klar und kalt. Da kühlte ich meine Zunge, meine Augen ich besprengte, den Wind ich mir zuwehte. Als ich mich kühlte also, da kam Frau Venus, Pallas und Juno" ꝛc. Die Schilderung der Situation und der Landschaft stimmt genau mit den bildlichen Darstellungen. Der kühle Brunnen, oft mit prächtiger Marmoreinfassung, fehlt selten. — Mit Benutzung solcher Schilderungen mag vielleicht das Mittelalter die seltsame Begegnung des Paris mit den drei Göttinnen zu einem Traumbild, einer Vision umgebildet haben. Ob nun der Traum des Paris oder die Erweckung desselben aus dem Schlafe durch Merkur auf den folgenden mir bekannt gewordenen Bildern anzunehmen ist, erhellt natürlich aus der jedesmaligen Situation.

A. Gemälde.

1. Lucas Cranach, Schloß zu Berlin, Schuchardt Bd. 3.
2. derſ., Gotha, Schuchardt No. 308.
3. derſ., Köln.
4. derſ., Darmstadt, Sch. No. 464.
5. derſ., Wörlitz, No. 459 bei Sch.
6. derſ., Karlsruhe v. Jahr 1530. Woltmann a. a. O. S. 188. Die Krystallkugel ist auffallend. In der Hand der Minerva erklärt sie sich vielleicht als Symbol der Weltherrschaft. Sonst fehlt der Apfel, welcher deutlich an seiner Form zu erkennen ist, fast nie.

B. Handzeichnungen.

7. Lucas Cranach, schöne Federzeichnung auf Pergament im Berliner Kupferstichkabinet (fehlt bei Schuchardt) H. 0,353, B. 0,233. In einer Landschaft schläft unter einem Baum Paris, gewappnet und bärtig. Neben ihm sein Pferd, vor ihm Helm und Handschuh. Merkur, gerüstet und mit Flügelhelm, weckt ihn durch Berührung mit einem Stabe. Er führt eine von den Göttinnen bei der Hand. Die zweite steht an einem Baum, die dritte ganz im Vordergrunde. Zwischen ihnen liegt der Apfel. — Vorn in der Mitte zwei Jagdhunde des Paris. Oben schwebt ein Amor, der mit seinem Geschosse auf Paris zielt, zum Zeichen, daß in diesem Wettkampf die Liebe entscheidend ist.

8. Erhard Schön von Nürnberg: Federzeichnung ebd. H. 0,143, B. 0,197. bz. 1536. Paris schläft, Merkur berührt ihn mit einem Stabe; Pferd; Springbrunnen.

9. Virgilius Solis (von oder nach ihm?) Federzeichnung ebd. H. 0,117, B. 0,130.*) Verschieden von dem Stich; Paris und Merkur im Vordergrunde. Danach existirt ein Stich von Balthasar Jenichen, Passavant 3,72.

C. Kupferstiche und Holzschnitte.

10. 11. Altdorfer: a. Kpfst. Bartsch 36. b. Hz. B. 60. 1511.

12. 13. 14. Beham: B. 26. 88. 89. Letzteres bez. Judicium Paridis.

15. Cranach: B. 114. 1508, Kpf.

16. Dürer (angeblich): B. 134. Hz. Rundbild. Merkur mit langem Bart und pelzverbrämtem Mantel. v. Retberg A. 15.*)

17. Holbein: Passav. 87. Woltmann II, S. 26. 426.

18. 19. Brosamer: a. B. 11. Paris sitzt; Merkur mit Schlangenstab, Flügelhelm und Stiefeln. — b. B. 12 verschieden Kf.

20. Hier. Hopfer: B. 34. Kf. Paris schläft; = 15.

21. G. Pencz: B. 89. Kf.

22. Balth. Jenichen: roher Nachstich von B. 110 des Virg. Solis von der Gegenseite Passav. 74.

Als die Produkte des italienischen Grabstichels sich über Deutschland verbreiteten, machte diese charakteristische Auffassung des Kostüms der heroischen Nacktheit Platz, ebenso wie die Situation dahin verändert wurde, daß Paris der Mythe zufolge im Walde sitzend den Besuch der Göttinnen empfängt. Hierher gehören z. B. zwei Stiche von Aldegrever (B. 98. von 1538) und von W. Huber (B. VII, S. 485. 8).

Berlin. **Dr. Adolf Rosenberg.**

*) Auf der Rückseite ist die Verwandlung des Aktäon gezeichnet, ein Beweis mehr dafür, daß die Darstellung der anderen Seite in die antike Mythe gehört.

*) B. 65. v. Retberg A. 4: gegenseitige Kopie, Niello. — Zusammen mit der Umarmung (B. 135. R. A. 16) und dem h. büß. Hieronymus (B. 115. R. A. 12) von L. Hopfer auf einem Blatte kopirt (B. 23).

Kunstliteratur.

Dr. F. X. Kraus, Das Spottcrucifix vom Palatin und ein neuentdecktes Graffito. Freiburg im Breisgau, Herder. 1872.

Im Herbste des Jahres 1856 entdeckte man an der Wand eines antiken Hauses, welches sich mit seiner Rückseite an den südwestlichen Abhang des Mons Palatinus lehnt, neben anderen, in den Stuck mit einem spitzen Instrumente eingekratzten Inschriften (sog. Graffiti) auch eine, die seitdem, namentlich der bildlichen Darstellung wegen, auf welche sie sich bezieht, die Aufmerksamkeit der Archäologen vielfach in Anspruch genommen hat. Aus einer Kritik eines von Jos. Haupt über jene Darstellung verfaßten Aufsatzes entstand die vorliegende Schrift.

In einem Zimmer jenes Gebäudes befand sich nämlich, in die Wand eingekratzt, das Bild eines mit einer kurzen Tunika bekleideten Mannes mit Eselskopf, der an ein T-förmiges Kreuz geheftet war. Zur Linken desselben stand ein Mann mit adorirender Geberde. Darunter las man in flüchtigen, aber vollkommen deutlichen Schriftzügen: *Αλεξάμενος σέβετε* (d. i. *σέβεται*) *θεόν* d. h. Alexamenos betet (seinen) Gott an. Später hat man die Darstellung aus der Wand ausgehoben und in das Collegio Romano geschafft. Schon R. Garrucci wies aus Zeugnissen antiker Schriftsteller nach, daß wir es hier mit einer Karikatur auf den Christengott einerseits und auf den gläubigen Alexamenos andererseits zu thun haben, da „die Heiden bis in's dritte Jahrhundert hinein Juden und

Digitized by Google

Christen den lächerlichen Vorwurf machten, als beteten sie einen Gott mit einem Eselskopfe an."

Nachdem der Verfasser die auch unseres Erachtens gänzlich verfehlte Deutung Haupt's auf den ägyptisch-griechischen Typhon und seine unrichtige Lesung der Inschrift schlagend beseitigt hat, führt er als Analogon eine von ihm (Fig. II.) abgebildete Gemme an, auf der ein mit einem Pallium bekleideter Esel zwei andächtigen Zuhörern etwas vorzudemonstriren scheint. Ob sich diese Vorstellung ebenfalls auf den Eselsgott, den Onokoites, wie ihn Tertullian nennt, bezieht, bleibt freilich zweifelhaft.

Im Februar 1870 fand man in einer anderen Kammer eben jenes Gebäudes unter einer Darstellung des Mars die Inschrift: „Ἀλεξάμενος fidelis", der gläubige Alexamenos, offenbar auf denselben A. bezüglich, wie die Inschrift unter dem Crucifix. Ueber den Zweck des Gebäudes hat sich mit Sicherheit nichts feststellen lassen und somit auch nicht über den Alexamenos und denjenigen, der seinen Christenglauben — denn fidelis bedeutet auch absolut „Christgläubiger" — auf so schmähliche Weise verhöhnt hat. Einige der in jenen Räumen gefundenen Inschriften deuten darauf hin, daß sich daselbst Wachtstuben kaiserlicher Leibgardisten befunden haben. Doch erhellt aus anderen, daß die Lokalitäten „als Pädagogium, d. h. als Schule für die im Palast geborenen und daselbst zu Pagen erzogenen Knaben gedient haben" (F. Lenormant). Der Verfasser schlägt den wahrscheinlich richtigen Mittelweg ein und nimmt an, daß die Räume zu verschiedenen Zeiten abwechselnd von den Pagen und den Soldaten benutzt wurden. Welcher Kategorie Alexamenos angehörte, der sein Glaubensbekenntniß an der Wand verewigte, andererseits aber auch bittere Anfeindung erdulden mußte, läßt sich nicht mehr entscheiden.

Noch nicht aufgeklärt ist „die Frage, wie die Heiden dazu gekommen sind, den Christen den Eselskult vorzuwerfen." Der Verfasser stellt die bisher darüber ausgesprochenen Meinungen zusammen und bringt recht dankenswerthe und interessante Momente bei, die vielleicht zu einer endlichen Aufklärung den Weg bahnen können.

Schließlich noch eine Bemerkung über die Form des Crucifixes. Es ist die der eigentlichen crux, dem lateinischen T entsprechend, des sog. Antoniuskreuzes. Oberhalb desselben befindet sich ein Y von ziemlicher Größe. Haupt erkannte in diesem Zeichen seinem Typhon zu Liebe das griechische Ypsilon, ebenso wie der Verfasser, nach dessen Meinung es jedoch mit dem Bilde gar nichts zu schaffen hat. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich darin das gabelförmige patibulum erkenne, an das gewöhnlich die Sklaven geheftet wurden, und das zur Erhöhung des Schimpfes, vielleicht von späterer Hand, neben jenem ersten Kreuze eingeritzt wurde.

Nachträglich bemerke ich über die Stefanoni'sche Gemme, daß sie sich meiner Ansicht nach unmöglich auf den von Tertullian beschriebenen Eselsgott (Onokoites) beziehen kann. Denn die Beschreibung des Tertullian spricht nur von Eselsohren und dem einen Fuße, der in eine Klaue auslief. Dies läßt sich wohl auf das Spottcrucifix anwenden, aber nicht auf die Gemme, die einen vollständigen Esel zeigt. Dieser Umstand spricht auch gegen einen von der Circe verwandelten Odysseusgefährten, an den man denken könnte. Wir haben es wahrscheinlich mit einem Kunstreiterstückchen zu thun: ein würdevoll in die Toga gehüllter Esel tanzt vor zwei Zuschauern. **Adolf Rosenberg.**

Nekrologe.

8. **Heinrich Pommerencke**, ein begabter Porträtmaler, starb in Schwerin am 21. Febr. d. J. im 50. Lebensjahre. In dürftigen Verhältnissen geboren und erzogen, hatte sich sein Talent doch bald so weit Bahn gebrochen, daß er seine Studien in Berlin bei Professor Begas beginnen konnte. Nach Beendigung derselben ging er nach Paris und hatte das Glück, das Porträt der Herzogin Helene von Orleans zur Zufriedenheit der damaligen Königsfamilie zu malen, deren hohe Protektion ihm weitere Aufträge aus den höchsten Ständen zuführte. Nach der Februar-Revolution 1848 kehrte Pommerencke nach Schwerin zurück und ließ sich nach seiner Verheirathung daselbst dauernd nieder. Ein glückliches Familienleben ließ ihn andere Kreise wenig aufsuchen, so daß er vom Verkehr unbehelligt seiner Kunst obliegen konnte. Für die Großh. Familie lieferte er manches werthvolle Porträt, wie es ihm denn an Aufträgen aus der Nähe und Ferne nie fehlte.

Konkurrenzen.

Konkurrenz für Entwürfe zur inneren Ausschmückung des Domes zu Köln. Die von dem Metropolitan-Domkapitel hierzu ausgeschriebene Konkurrenz hat ein sehr beschränktes Resultat geliefert. Es haben nur vier Bewerber ihre Arbeiten eingereicht: Der Diözesan-Baumeister V. Statz und die Architekten Franz Schmitz in Köln, Schneider in Aachen und Ringlake in Düsseldorf (Schüler des Oberbaurathes und Dom-Baumeisters Friedrich Schmidt in Wien). Die Erwartung, daß die Entwürfe im Museum Wallraf-Richartz würden ausgestellt werden, um auch dem größeren Publikum Gelegenheit zu geben, dieselben zu sehen und zu beurtheilen — was unseres Bedünkens um so angemessener gewesen wäre, als der aus Beisteuern der ganzen Nation seiner Vollendung entgegengeführte Dom gewisser Maßen als Gemeingut der Nation zu betrachten ist, — diese berechtigte Erwartung ist unerfüllt geblieben. Das Domkapitel hat beliebt, die Entwürfe im erzbischöflichen Museum auszustellen, wo sie unter sorgfältiger Obhut gehalten und nur einem sehr beschränkten Kreise sichtbar werden. (Köln. Ztg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die Besucher der Kunstvereins-Ausstellungen haben in dem Genremaler H. Kauffmann längst ein sehr achtenswerthes Talent kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. Fast jedes seiner Bilder zeigte dem zunächst vorausgegangenen gegenüber einen mehr oder minder entschiedenen Fortschritt; mit seiner für die Wiener Weltausstellung bestimmten „Auktion" aber ist Kauffmann den ersten Meistern seines Faches, wie Deffregger und Kurzbauer, würdig an die Seite getreten. Was ich vor Allem an dem neuesten Werke dieses Künstlers hervorheben möchte, das ist nicht die überaus wohlthuende Harmonie seiner Farbengebung, die nichts von dem fast die Augen Angreifenden der neuesten Schule, desto mehr aber von der Anmuth und Klarheit der alten Niederländer hat; nicht die Solidität der Zeichnung und die Klarheit der Gruppen; auch nicht die meisterhafte Charakteristik, welche jeder einzelnen Figur ein scharf ausgesprochenes individuelles Gepräge verleiht; auch nicht die Umsicht, mit welcher er das Interesse eines Jeden an dem Verlaufe der Versteigerung zur Anschauung brachte, — was ich ganz besonders hervorheben möchte, das ist die Bescheidenheit, mit welcher Kauffmann seine Technik, die, nebenbei bemerkt, ihres Gleichen sucht, dem Stoffe und Gedanken unterordnete. So nahe auch nach der jetzt herrschenden Anschauungsweise die Versuchung liegen mochte, ist nirgends Nebensächliches mit einer Virtuosität behandelt, die demselben eine größere Bedeutung beilegt, als es seiner Natur nach verdient. Kauffmann beherrscht die Technik nach allen Richtungen, aber er denkt zu hoch von der Kunst, um mit der Mache zu kokettiren. Karger's „Poststation" ist als eine recht wackere Leistung zu bezeichnen, welche noch mehr ansprechen würde, wenn die einzelnen Figuren, wie z. B. die junge Wittwe mit ihrem Kinde, der reisende Engländer mit seiner Dame, der Student mit den Abzeichen seiner Landsmannschaft ꝛc. etwas weniger

Digitized by Google

schematisch behandelt wären. A. Seitz, unser berühmter Kleinmeister, entwickelte in seiner Scene aus „Minna von Barnhelm" wieder die ganze Fülle seines technischen Könnens, verbunden mit eingehender Individualisirung und außerordentlich klarem Kolorite, welche Meissonier in ihm einen gefährlichen Rivalen an die Seite stellen. Grützner kultivirte in seinem die „Kutte flickenden Kapuziner" wieder einmal ein Gebiet, das ich so recht das seine nennen möchte. Seine „Klosterbrauerei" und ähnliche Bilder aus dem Mönchsleben stehen meines Erachtens in jeder Beziehung viel höher als seine Shakespeare-Scenen. Der arme Teufel, der nicht weiß, wie er den beillosen Schaden beseitigen soll, den die Zeit seinem wesentlichsten Toilettestücke zugefügt, ist eine Figur von überaus köstlicher Wirkung. Auch Ludw. Hofmann aus Zeitz brachte einen Mönch in humoristischer Auffassung. Wie er so, unter einer schattigen Buche Schutz suchend vor den Strahlen der Mittagssonne, eine volle Weinflasche hervorgezogen hat, um sich zu erfrischen, bereitet ihm ein unter dem rothen Regenschirm weltvergessend einhergehendes ländliches Liebespaar, das sich eben küßt, eine nicht ganz uninteressante „Ueberraschung", und wir freuen uns mit den jungen Leuten, die mit dem nächsten Schritte dicht vor ihm stehen werden, daß der Hochwürdige die Sache gar nicht so rigoros anschaut. Dafür bürgt uns das Schmunzeln um seine behaglich vollen Lippen. Ein Salonbild im strengsten Sinne des Wortes ist A. Keller's „Chopin": eine Dame am Piano, eine andere ihrem Spiele zuhörend, beide jung und hübsch, nur ein wenig äußerlich. Uebrigens ist es erfreulich, daß der Künstler sich von jener widerwärtigen Weise des Vortrages losmachte, die Nachlässigkeit zum Ideal erheben möchte. — Gierymski brachte eine „Alarmirte Avantgarde", nach sein und seiner Landsleute bekannter Weise, — man könnte wohl ebenso gut sagen: Manier — Grau in Grau mit etwas wenigem Braun. Es wäre Unrecht zu leugnen, daß das kleine Bildchen etwas Originelles hat, daß die an sich einfache Handlung eine gewisse Spannung im Gemüthe des Beschauers hervorruft, aber der gute Eindruck wird durch das Absichtliche im Kolorit wieder namhaft geschwächt. — Zum wievielten Male ich in Jahresfrist Arbeiten J. Thoma's im Kunstvereine begegnet bin, kann ich im Augenblicke nicht genau sagen: es mag im Durchschnitt wohl auf je drei Wochen ein Bild von ihm treffen. Das ist eine Produktionsfähigkeit, die ihre Gefahren hat. In den letzten zwei Wochenausstellungen war Thoma durch zwei Porträts, zwei Landschaften und ein Genrebild vertreten. Das ist viel, sehr viel, zu viel. Von den Porträts verrieth eines entschiedenes Talent; von den Landschaften konnte dies leider nicht gesagt werden. Die erste war eine schmutzige Masse, nur gab es darauf zwei Nuancen des Schmutzes; die eine bezeichnete den Himmel, die andere die Erde. Dagegen griff der Künstler in seiner zweiten Landschaft, einem Frühlingsmotiv, so kühn in seinen weblausgestalteten Malkasten, daß es dem Beschauer ordentlich vor den Augen flimmerte. Dabei nirgends Massen, wohl aber Tausende und Tausende von hell leuchtenden Punkten und Flecken, Pünktchen und Fleckchen. Ein Kurzsichtiger mochte auf den ersten Blick meinen, Thoma habe auf die noch farbennasse Leinwand ein paar Hände voll bunter Glasperlen gestreut, und die seien nun dort kleben geblieben. Geradezu lächerlich aber ist seine Staffage: die ganze Welt hat kein dümmeres Gesicht aufzuweisen, als Thoma seinem zärtlichen jungen Ritter gab. Hat denn der Künstler gar keinen Freund, der ihm sagen möchte, daß er mit solchen beillosen Experimenten sein schönes Talent rettungslos zu Grunde richtet? Was endlich die „Balgerei" anlangt, so hat Thoma für den unbedeutenden Stoff viel zu große Maßverhältnisse gewählt, im Uebrigen sich aber wieder Courbet zum Muster genommen. Quousque tandem? — Vom Thiergenre habe ich heute A. Braith's „Heimkehrendes Vieh", Chr. Mali's „Vor einem Gewitter Schutz suchende Schafheerde" und Meißner's „Versprengte Schafheerde" zu registriren, an welche sich Pausinger's „Aufgeschreckte Gemsen" und Rhode's allerliebste „Flucht" und „Ruhe" aus dem Leben des Hühnervolkes würdig anreihen. — Die Architekturmalerei vertrat K. Hoff mit einem fürstlichen Gemach „Aus dem königl. Schlosse zu Schleißheim", in welchem nur, wie mir scheint, die etwas unklare Staffage die Aufmerksamkeit allzustark auf sich zog. — Von den ausgestellten Landschaften müssen Carl Ebert's „Waldinneres", eine wahre Perle der Landschaftsmalerei aller Zeiten, Ed. Schleich's mit gewohnter Kraft gemalte „Partie bei Dachau", Steffan's sehr bedeutender „Rosenlauigletscher im Berner Oberland" und Lier's „Landstraße bei München", ein treffliches Regenstimmungsbild, endlich ein groß aufgefaßter „Bierwaldstädter See" von Jul. Lange rühmend hervorgehoben werden, nicht minder zwei große Aquarellen „Winter"- und „Sommerlandschaft" von Doll. — Von plastischen Arbeiten waren ausgestellt: ein „Mädchen in's Bad steigend" von Ungerer, anmuthig gedacht, warm empfunden und mit großer Virtuosität in Marmor ausgeführt, dann eine Büste des jüngst verstorbenen bayer. Generals v. Hartmann von Spieß, der ich nur mehr Innerlichkeit wünschen möchte.

Gg. **New British Institution Gallery.** Die New British Institution, eine Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden, welche alljährlich einige Ausstellungen von zum Verkaufe bestimmten Bildern in ihrem Saale in Old Bond Street veranstaltet, hat vor Kurzem ihre diesjährige „Winter-Exhibition" eröffnet; dieselbe zählt über 300 Oel- und Aquarell-Gemälde, hauptsächlich englischer, französischer und belgischer Künstler. Der Gesammt-Eindruck der Ausstellung ist kein besonders günstiger; es herrscht die gewöhnliche Mittelmäßigkeit vor, aus welcher man nur hie und da ein besseres Bild herausfindet. Die bemerkenswertheren Stücke sind: Calthrop's „Tête à tête": ein junger Lakai und ein nettes rothhariges Zöfchen machen sich die Abwesenheit der Herrschaft zu Nutze; sie haben sich im prächtigen, getäfelten Speisesaal an einem kleinen Tischchen ein traulliches „Souper à deux couverts" veranstaltet und stoßen eben in heiterster Stimmung mit den Champagnergläsern an. Man sieht im Sujet, wie in der geistreichen und delikaten Ausführung, daß Calthrop sich nicht seine Landsleute Wilkie und Leslie, sondern die neue französische Genreschule zum Vorbilde genommen. De Jonghe ist durch ein reizendes Mädchen in grauem Seidenkleid, welches eine Katze mit einem Wollknäuel spielen läßt, vertreten. H. Schlesinger's „The rose", ein junges Mädchen in modernisirt-orientalischem Kostüme, eine Rose in der Hand haltend, ist der trefflichen Technik wegen erwähnenswerth. Zwei sich durch Wein erfrischende Mädchen lassen durch die brillante Behandlung ihrer geschmackvollen Toilette, wie durch ihre nichtssagenden, lächelnden Gesichter ihren Schöpfer Bakalovics leicht erkennen. G. Koller's „Faust und Margarethe" (1867) ist trotz der trefflichen feinen Farbenstimmung langweilig; Faust sieht sehr philisterhaft, Mephisto sehr melancholisch darein. C. J. Grips, ein Belgier, stellt sich auf verschiedenen Bildern stets die gleichen Töpfe, Pfannen, Porzellangeschirre und Teppiche zusammen und malt dieselben mit dem Fleiße, aber nicht mit dem koloristischen Gefühle eines Chardin. Einige Blumenstücke von Fantin zeichnen sich durch geschmackvolle Zusammenstellung und feine malerische Wirkung aus. C. M. Webb's zwei Genrebildchen „A game at chess" — zwei schachspielende Franziskaner und „In bad company" — ein junger Bauer in einer Kneipe mit Bauernfängern Karten spielend, sind recht gut in der Charakteristik, vertrügen jedoch eine sorgfältigere malerische Durchführung. Von van Lerius ist das bekannte Gemälde „Das erste Segel" da; dieses vielberedete Bild hat auf seiner langen Rundreise um die Welt überall Kritiker, mitunter auch Bewunderer, nirgends aber einen Liebhaber gefunden, obwohl der ursprüngliche Preis desselben seither bedeutend herabgesetzt worden ist; ein anderes Bild dieses vielfach überschätzten Künstlers stellt ein Mädchen dar, welches sich zu einem ihre Füße bespülenden Wasser herabbeugt und mit der Hand Fische fangen will; das Mädchen ist dürftig mit einem Hemde bekleidet und hat, dem kalten bläulichen Tone des Fleisches nach zu urtheilen, schon vorher ein übles Bad genommen. Walker's „Sister of Mercy" und Goodhall's „Araberköpfe" sind Studien, welche Talent und künstlerische Auffassung bekunden. Unter den Landschaftsbildern ziehen einige frisch und keck hingesetzte Waldpartien von H. de Cock, eine Sumpflandschaft von Lamorinier, von äußerst feiner Stimmung, eine sehr charakteristische Frühlingslandschaft von dem jungen talentvollen Maler Willie, ein kleines holländisches Motiv von Roelofs und einige Marinen von van Heemskerk und Webb die Aufmerksamkeit auf sich. De Haas ist durch zwei Thierstücke bekannter Qualität vertreten; von R. Ansdell ist ein reizendes, lebendiges Porträt eines Pintsches da; H. Coulbery's „Confidence" — gemüthliches Einverständniß zwischen einem Hunde und einer Katze — ist in Gegenstand wie in Ausführung reine Landseer-Imitation. Außer diesen genannten Bildern machen sich nur noch einige französische

Digitized by Google

Landschaften der neuesten Mode bemerklich und zwar durch krasse Manierirtheit und Ungesundheit; sie sind alle mit Arsenikgrün gemalt.

Vermischte Nachrichten.

Germanisches Museum. Zur Förderung des beabsichtigten Wiederaufbaues des architektonisch interessanten Theiles des Augustinerklosters im Anschluß an die Karthause in Nürnberg sind von einer Anzahl deutscher Künstler Spenden in Kunstwerken zugesagt. Es wird beabsichtigt, dieselben zur Zeit der Weltausstellung in Wien auf ein oder mehrere Male vertheilt zum öffentlichen Aufgebot zu bringen. Bis jetzt sind gegen 100 Anmeldungen zu dieser patriotischen Dotation erfolgt.

Neubau des Braunschweiger Museums. In der 22. Sitzung der Braunschweiger Landesversammlung kam ein Vorschlag der Regierung für den Neubau eines Museumsgebäudes zur Sprache. Die jetzigen Räume des herzoglichen Museums haben sich in keiner Weise als zweckmäßig und ausreichend erwiesen, und das Staatsministerium glaubt der Nothwendigkeit eines Neubaues sich nicht entziehen zu können. Auf Grund einer von dem Direktor des Museums, Professor Dr. Riegel, verfaßten Denkschrift, welche den Mitgliedern der Landesversammlung zugestellt wurde, hat die Landesregierung den Baurath Hilzinger und den Bau-Assessor Lilly mit Aufstellung eines Kostenanschlages beauftragt, und es ist nach deren Berechnung bei einer Grundfläche von 1700 Quadratmetern eine Summe von 340,000 Thlrn. erforderlich. Die Frage wegen des Bauplatzes ist noch nicht zum Abschlusse gelangt, doch haben sich die meisten Stimmen für einen Bau am Monumentplatze ausgesprochen, wo dann 1818 Quadratmeter Raum nöthig sein und ein Kostenaufwand von 380,000 Thlrn. entstehen würde. Um etwaigen Nachforderungen vorzubeugen, stellte die Landesregierung den Antrag, ihr zum Neubaue eines Gebäudes für das herzogliche Museum aus den Ueberschüssen der letzten Finanzperiode 400,000 Thlr. zur Verfügung zu stellen. Auf Antrag des Abg. Linder wurde die Vorprüfung dieser Frage einer besonderen Kommission überwiesen.

Berlin. Die preußische Regierung hat die Gemälde des Vereins der Kunstfreunde im preußischen Staat für die Nationalgalerie zu dem Preise von 25,000 Thlr. angekauft. Es sind vor allem A. Menzel's „Tafelrunde Friedrich's des Großen", J. Schrader's „Uebergabe der Stadt Calais", C. Graeb's „Gräber der Grafen Mansfeld", R. Jordan's „Der Wittwe Trost", Klöber's „Amor und Psyche", W. F. Schirmer's „Kloster St. Scholastika bei Subiaco", Gude und Tiedemann's „Sommerabend auf einem norwegischen See", Krüger's „Todtes Kaninchen". (Ill. Ztg.)

In Goslar wurden auf dem hohen Chor der Neuwerker Kirche vor einiger Zeit übertünchte Wandmalereien entdeckt. Bei der vom Magistrat veranlaßten Untersuchung stellte sich, nachdem erst ein Theil des Ueberstrichs und der Staubablagerung vorsichtig entfernt worden, heraus, daß der Kunstwerth der Malereien ein ganz außerordentlicher ist. Zu der beabsichtigten Restaurirung wurde Professor Welter ausersehen; die Wiederherstellung soll sich mit Sicherheit ausführen lassen. (Ill. Ztg.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Biografie di artisti Italiani contemporanei, publicata da G. A. Sciamengo e cav. G. Massuero. Rom, 1873.

Das Werk erscheint in monatlichen Heften und wird in vier Jahren komplet sein.

Garrucci, R., Storia dell' arte cristiana nei primi secoli della chiesa. Prato, 1873.

Manitius, C., De antiquissima Neptuni figura. gr. 8°. Leipzig, Engelmann.

Overbeck, J., Griechische Kunstmythologie. Besonderer Theil. Zweiter Band. Erster Theil. Zweites Buch: Hera. Mit 5 lithograph. Tafeln und 6 Holzschnitten gr. 8°. Leipzig, Engelmann.

Relazione storica intorno alla R. Accademia di Belle Arti in Torino. Turin, 1873.

Sacchi, Federico, Notizie pittoriche Cremonesi. Lex 8°. Mailand, Laengner.

Kupferwerke.

Frans Hals-Galerie, Radirungen v. William Unger. Mit Text von C. Vosmaer I. Abth. (10 Bl. Schützen- u. Regentenstücke mit dem Selbstportrait des Meisters). Diverse Ausgaben. Leiden. (Leipzig, Seemann.)

Roth, Ch., Plastisch-anatomischer Atlas zum Studium des Modells u. d. Antike. 24 Blatt in Holzschn. m. Erklärungstafeln. Fol. in Mappe. Stuttgart, Ebner & Seubert.

Oelfarbendrucke.

Voltz, Fr., Kühe am See. qu. Roy. Fol. (34 u. 81 C.) Wien, Hölzel.

Kupferstiche.

Caracci, L., Christus das Kreuz tragend. Brustbild gest. v. J. Pojalostine. Folio (30 u. 24 C.) St. Petersburg. (Valett & Co Bremen).

Hess, H. von, Das h. Abendmahl. gest v. K. Kräutle. gr. qu. Folio. (35½ u. 72½ C.) Stuttgart, Hartmann.

Ritter, H., Des Seecadetten Predigt. gest v. Barthelmess. gr. Folio. (40 u. 35 C.) Düsseldorf, Bäumer.

Schwerdtgeburth, O., Der Spaziergang vor dem Thor (aus Goethe's Faust). gest v. Barthelmess. gr. qu. Folio. (30 u. 65 C.) Ebend.

Photographien.

Flüggen, Glsb., Sänger auf der Orgel. kl. qu. Folio. München, Finsterlin.

Photographien nach Originalgemälden moderner Meister. Bl. 1. Die zerbrochene Puppe, v. Defregger. 2. Gaukler in einem Dorfe, v. R. Epp. 3. Hoher Besuch, v. Ant. Seitz. 4. Des Fischers Traum, v. W. Kray. Verschiedene Formate. München, Finsterlin.

Galerie moderner Meister. Nach d. Orig. Gemälden photogr. No. 1454. Nach Süden, v. Amberg. 55. Erwachen, v. W. Gussow. 56. „Etsch!", v. Sonderland. 57. Aller Anfang ist schwer, v. C. Portmann. 58. Heimweh, v. A. Jebens. 59. Blumenmädchen von Triest, v. J. Portaels. 60. Elisabeth, Kurfürstin von Brandenburg, nimmt heimlich das h. Abendmahl in beiderlei Gestalt, v. A. Treidler. 61. Tombolaspieler in Travestere, v. W. Wider. 62. Mädchen aus Procida, v. G. Müller. 63. Freudvoll und leidvoll, v. Amberg. 64. Vor'm Hotel, v. F. Skarbina. 65. Wieder erwischt! v. A. Lüben. Verschiedene Formate. Berlin, Schauer.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. Nr. 3. u. 4.

L'art à l'étranger: Parme; le Corrège; le musée; la madonna della steccata et le Parmesan; le théatre Farnèse. — François Wouters. — Les jardins Flamands à la fin du XVIe siècle au point de vue de l'art.

Im neuen Reich. No. 9. u. 10.

Deutschland und der gothische Stil von M. Thausing. — Ueber Gewerbemuseen. — Berliner Kunstbericht über Leistungen und Aufgaben der Museen, von R. Dohme.

Christliches Kunstblatt. No. 2.

Die St. Pauls-Kirche zu Schwerin von Krüger. — Die Kanzel (Fortsetzg.). — Ueber älteste christliche Kunst.

Chronique des Arts. Nr. 8.

La reconstruction de l'hotel-de-ville, von Darcel.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 107.

Verbesserungen in Photolithographie.

Deutsche Monatshefte. Nr. 1.

Deutsche Kaisersiegel (mit Illustrationen). — Roß und Reiter in der deutschen Kunst.

L'arte in Italia 1873 Heft I.

Leonardo scultore e pittore. Erster Artikel, von Camillo Boito. — Francesco dall' Ongaro, von Luigi Rocca. — Celestino Delleani, von Giovanni Camerana. — Scavi nella vigna Casali in Roma, von P. Rosa. — Bibliografia artistica. — Cronaca. — Beigegeben zwei Radirungen: „Tonio", nach C. Delleani, radirt von L. Delleani; „Ricordo del golfo di Genova", nach Corsi, radirt von Balduino; ferner „Raffaello Sanzio", Photolithographie nach einem Basrelief in Terracotta von Andrea della Robbia.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1873 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfangs und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen. Regensburg, im Dezember 1872.

[115] Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Soeben erschien:

LES REMBRANDT

DE

L'ERMITAGE IMPÉRIAL DE SAINT-PETERSBOURG.

QUARANTE PLANCHES GRAVÉES A L'EAU-FORTE.

[116] PAR

N. MASSALOFF

MEMBRE DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DES BEAUX ARTS DE ST.-PETERSBOURG.

ÉPREUVES D'ARTISTE SUR PAPIER DE CHINE. TIRÉES A 250 EXEMPLAIRES DONT 200 MIS EN VENTE.

Preis in Mappe gr. fol. Achtzig Thaler.

Diese vierzig Blätter umfassen sämmtliche, REMBRANDT, dem Grossmeister der niederländischen Schule, in der Ermitage-Galerie zugeschriebenen Bilder. Die Erwartungen, welche die CHEFS D'ŒUVRE DE L'ERMITAGE von dem eminenten Talente des Künstlers erregten, sind hier womöglich noch übertroffen worden. Auch der Druck, von A. Salmon in Paris unter den Augen des Künstlers ausgeführt, kann wohl als klassisch bezeichnet werden.

Statt aller weiteren Lobpreisungen lassen wir die Urtheile einiger der bewährtesten Kunstkenner folgen:

„Herr Massaloff ist ein Künstler, der seine Kunst vollkommen beherrscht. Ohne irgend welche Voreingenommenheit greift er mehr oder weniger kräftig, je nach den Wirkungen, die er hervorbringen will, den die Platte bedeckenden Firniss an: hier mit vervielfachten kräftigen Strichen, um tiefe Schatten zu erlangen, die im Nothfall noch mit dem Grabstichel verstärkt werden, dort mit zarter kalter Nadelarbeit, die das Metall nur eben berührt, um die Modellirung feiner zu machen oder dem Schwarz mehr Sammtiges zu geben. — Durch die Hingabe seines Talents an die Reproduction der Gemälde der grossen Meister im Museum der Ermitage hat er eine Leistung ausgeführt, für die ihm Alle danken werden, welche sich für die Werke des Geistes interessiren.

Das Album, worin dieser geschickte Künstler die vierzig Rembrandt des Ermitage-Museums vereinigt hat, wird sicherlich der Gunst und Sympathie begegnen, welche ihm gebühren, und wir denken, dass dieser erste Erfolg den Künstler veranlassen wird, das so gut begonnene Werk muthig weiterzuführen." EMILE GALICHON. (Gazette des Beaux-Arts.)

„Mit bewunderungswürdigem Fleisse und mit ausserordentlicher Beherrschung der Technik, hat Massaloff das Charakteristische jedes Bildes, die Individualität jedes Meisters zu belauschen und wiederzugeben gewusst; sein Vortrag ist dabei höchst elegant und frei, sodass man die Feinheiten Flamengs, bei welchem Herr Massaloff lange gearbeitet hat, auch ihm nachrühmen darf." M. JORDAN. (Leipziger Tageblatt.)

„Eins von den reichsten, aber wenigst bekannten Museen von Europa wird uns jetzt in Abbildungen zugänglich gemacht. Herr Massaloff, Mitglied der K. Akademie der Künste in St. Petersburg, hat sich durch die Herausgabe als erfahrener und geschmackvoller Künstler bewiesen. Bei dem Verleger W. Drugulin in Leipzig ist ein Album erschienen, welches eine erste Reihe von zwanzig Stichen bildet. Es führt den Titel „Les Chefs-d'œuvre de l'Ermitage Impérial de St. Petersbourg", und enthält eine Auswahl von einigen Hauptmeistern der italienischen, flamändischen und holländischen Schule. Wir kennen dieses Album nur erst durch die Ankündigungen und günstigen Beurtheilungen; was jedoch das Recht giebt, viel davon zu erwarten, ist ein anderes Album von vierzig durch Herrn Massaloff radirten Stichen, nur nach Rembrandt's der Ermitage welches später dort in den Handel kommt, aber uns bereits wohlwollend zugesendet wurde.

Dieses prächtige Werk bringt uns die so wenig bekannten Gemälde von Rembrandt in der Ermitage zur Anschauung. (Folgt eine kurze Inhaltsangabe.) Als warmer Verehrer Rembrandts hat Herr Massaloff diese Blätter mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Derselbe versteht mit viel Kenntniss und Geschmack die Radirnadel zu behandeln. — Wenn man die Originale nicht kennt, ziemt sich kein Urtheil über das Mass von Genauigkeit, womit die Stiche den Effect, den Charakter, oder den Ton der Gemälde wiedergeben. Als Blätter, die mir besonders schön vorkommen, nenne ich das Gleichniss von dem Herrn des Weinbergs, die Kreuzabnahme, die Verläugnung des Petrus, Rembrandt's Mutter mit den Händen über dem geschlossenen Buch, den Greis Nr. 25, und an erster Stelle den Coppenol. Ich hoffe, dass das vorzügliche Werk des Herrn Massaloff bei uns bekannt und gebührend geschätzt werden möge." C. VOSMAER. (Nederlandsche Spectator.)

W. DRUGULIN.

LEIPZIG.

Digitized by Google

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe.

[117] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit **Dornröschen** und der Fabel von **Amor und Psyche**, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Götter und Heroen der Griechen

nebst einer Uebersicht der Cultusstätten und religiösen Gebräuche.

Von

Otto Seemann,

Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 153 Holzschnitten.

gr. 8. 1869. br. 2¼ Thlr., eleg. geb. 2⅔ Thlr.

In einer Besprechung dieses Werkes in der „**Zeitschrift für Gymnasialwesen**" XXIII. S. 470 wird u. A. gesagt:

»Zwar gab es schon früher derartige Hülfsmittel, welche die Schüler in die Mythologie einführen wollten und welche auch der Bildwerke zur bessern Anschauung nicht entbehrten, aber einmal waren sie nur für die untern Classen berechnet und zweitens bedienten sie sich der Bildwerke nur allgemein dazu, eine Vorstellung von der Art und Weise zu geben, wie die Alten ihre Götter darstellten, ohne auf die Kunst aufmerksam zu machen, wogegen gerade das eben erschienene Buch Seemann's beabsichtigt, eine Vorschule zur Kunstmythologie zu sein. Während jene nur das Wissen vermehren wollen, bezweckt dieses zugleich den Sinn für das Schöne in der reiferen Jugend zu wecken und zu beleben. Um dieses Ziel nun zu erreichen, hat der Verfasser mit grosser Sorgfalt bei jeder Gottheit, bei jedem Heroen, die in der Kunst eine bestimmte Gestalt gewonnen, eine Darstellung von den vorzüglichsten Kunstwerken gegeben, und was besonders wegen des Zweckes, dem das Buch dienen soll, rühmend hervorzuheben ist, bei denjenigen Gestalten, deren besondere Ausbildung auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt wird, mit wenigen Worten die Geschichte dieses Künstlers gegeben, so dass der Leser im Stande ist, auf einmal nicht bloss die Kenntniss der griechischen Mythologie, sondern auch einer reichen Auswahl von vorzüglichen Kunstwerken des Alterthums sich anzueignen und dabei die Geschichte der Künstler im allgemeinen kennen zu lernen.

Zu gleicher Zeit ist ihm Gelegenheit geboten, aus dem zweiten Abschnitte »die gottesdienstliche Verfassung der Griechen« sich über die Oertlichkeiten des Cultus, sowie über die religiösen Gebräuche und die damit beschäftigten Personen Aufklärung zu verschaffen, eine Beigabe, welche das Buch zum Selbstunterricht sehr brauchbar macht etc.«

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [118]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, J. Braun, Th. Colshorn, C. Enslin, Eman. C. Geibel, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, L. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Burkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Fuhrich, Albert Hendschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark — 10 Sgr. — 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Mor. von Schwind.

8 Conturen zu Bechstein, Faustus. Mit Text. 4. Leipzig 1833.

Diese schöne, nur wenig verbreitete Jugendarbeit M. v. Schwind's besitze ich noch in einigen tadellosen, neuen Exemplaren, die ich (statt Ladenpreis 3 Thlr.) zu 1 Thlr. 10 Sgr. offerire.

Frankfurt a. M.

[119] **Isaac St. Goar,**
Rossmarkt 6.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

28. März

Nr. 24.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Konkurrenz-Entwürfe zur inneren Ausstattung des Kölner Domes. — Aus Straßburg. — John Frederic Kensett †. — Münchener Kunstverein; Düsseldorf: Ausstellungen von Bismeyer & Kraus und Ed. Schulte; Oesterreichischer Kunstverein; Schwerin: Großherzogliche Gemäldegalerie. — Pariser Kunstauktion. — Harzer's Marschner-Denkmal. — Der Marktbrunnen zu Lübeck. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Die Konkurrenz-Entwürfe zur inneren Ausstattung des Kölner Domes.

„Ein ewiger Vorwurf steht der Bau des Kölner Domes vor unseren Augen, und der Künstler zürnt aus ihm hervor, daß so viele Menschenalter nicht zur Wirklichkeit gebracht, was er allein, ein schwacher sterblicher Mann, in seines Geistes Gedanken getragen." Also klagte Joseph Görres im Jahre 1814, und er hatte keine Ahnung, daß vor Ablauf eines vollen Menschenalters jeder Grund zu solchem Zürnen würde beseitigt sein, und daß es den vereinten Anstrengungen der deutschen Fürsten und des deutschen Volkes gelingen würde, das gewaltige Werk, dessen Erhaltung man im Anfange dieses Jahrhunderts kaum für möglich hielt, seiner Vollendung entgegenzuführen. Nur noch wenige Jahre, und wir sehen vor unsern entzückten Blicken ein Werk, in welchem wir die hohe Genialität und den riesenhaften Gedanken eines bis jetzt unübertroffenen Baukünstlers verkörpert finden, welches uns den Inbegriff der edelsten architektonischen Formen in ihrer höchsten Vollendung erkennen läßt und uns zur Bewunderung der Größe und Schöpferkraft eines gewaltigen Geistes hinreißt. Vollendet werden wir das Werk sehen, welches der Meister in seiner Seele plante, gliederte, ordnete, und welches von seiner Grundsteinlegung bis zu seiner Vollendung, von der Sohle bis zu den Kreuzblumen der Thürme, in seinem ganzen Reichthum, in seiner ganzen Gewalt, in seiner ganzen großen Gestalt sowohl wie in seinen einzelnen Theilen vor dem tiefen, genialen Geiste des Künstlers stand. Bald werden wir die Thürme im Achteck aus der unteren Masse wie Blumen aus den Knospen kräftig emporschießen sehen, und dann nur noch wenige Jahre, und die lichten Helme werden schlank gen Himmel aufsteigen und die gewaltigen Kreuzblumen das herrliche Bauwerk krönen.

Der Central-Dombau-Vereins-Vorstand sowohl als auch das Metropolitan-Domkapitel glaubten jetzt schon Vorsorge treffen zu sollen, daß in dem Augenblicke, wo der Versetzarbeiter den letzten Hammerschlag an der höchsten Thurmspitze thut, auch in den Thürmen und im Innern der Kirche das ganze zum Gottesdienste nöthige Mobiliar fertig gestellt sei. Auf den Antrag des Dombau-Vereins-Vorstandes schenkte der deutsche Kaiser Wilhelm eine Anzahl von erbeuteten französischen Kanonen im Gewichte von 500,000 Pfund, um daraus eine große Domglocke gießen zu lassen. Mit dem Guß dieser Glocke wurde Herr Hamm in Frankenthal betraut. Die Inschriften, welche auf der Glocke angebracht werden sollen, sind entworfen und vom Domkapitel in Vorschlag gebracht worden. Auf einer Seite, über der Figur des h. Petrus, des Patrones der Domkirche, soll eine in lateinischen Distichen abgefaßte Inschrift angebracht werden, welche die kirchliche und liturgische Beziehung und Bedeutung der Glocken ausspricht. Auf der anderen Seite soll sich ein politischer und nationaler Gedanke in engem Anschluß an das deutsche Reichswappen aussprechen. Dieser Gedanke wurde zusammengefaßt in folgendem kleinen Gedicht:

Die Kaiserglocke heiß' ich,
Des Kaisers Ehren preis' ich;
Auf heil'ger Warte steh' ich,
Dem deutschen Reich erfleh' ich,
Daß Fried' und Wehr
Ihm Gott bescheer'!

Ich ruf' aus Donnermunde
Des Umschwungs Segenkunde.

Digitized by Google

Des Domes Krönung schalle,
Durch Deutschland wiederhalle:
Gedenk' fortan,
Was Gott gethan!

Gerheilt zu Todeswaffen
Hatt' mich der Feind geschaffen:
Geeint mich hebt zur Wolke
Die Luft am eignen Volke,
In jedem Klang
Der Einheit Sang

Soll späten Enkeln klingen,
Der Väter Segen bringen.
Die einst mir horchend stehen,
Will ihrer werth ich sehen,
In Gottes Hand
Das Vaterland!

Es giebt eine kleine Partei, welche den in diesen vier Strophen zum Ausdruck gebrachten nationalen, patriotischen Gedanken nicht ertragen kann; darum bietet sie Alles auf, um die Aufnahme des ganzen Gedichtes zu hintertreiben; nur die erste Strophe will sie auf der Glocke angebracht sehen. Weil sie es nicht wagt, mit ihres Herzens eigensten Gedanken hervorzutreten, sucht sie ihren Vorschlag durch technische Gründe zu decken. Diese technischen Gründe sind aber hinfällig, und dem Vorstande des Dombau-Vereines, der doch in dieser Frage ein gewichtiges Wort mitzusprechen hat, wird es hoffentlich gelingen, allen vier Strophen Aufnahme zu verschaffen.

Was die innere Ausstattung des Domes betrifft, so hat das Kapitel sich entschlossen, sich von einer kleinen Anzahl von Architekten, die sich auf dem Gebiete der gothischen Architektur bereits einen weitverbreiteten Ruf gesichert haben, Konkurrenzpläne zu erbitten. Das bezügliche Programm lautet:

„Nachdem der Kölner Dom im Aeußern bis auf den im raschen Fortschritt begriffenen Ausbau der beiden Thürme vollendet ist, muß nunmehr auf eine des erhabenen Gotteshauses würdige Ausstattung des Innern Bedacht genommen werden. In Uebereinstimmung mit dem Hochwürdigsten Herrn Erzbischofe hat deßhalb das unterzeichnete Metropolitan-Dom-Kapitel behufs Beschaffung eines Gesammtplanes für jene Ausstattung in der nachstehenden Weise eine beschränkte Konkurrenz auszuschreiben und sieben in der kirchlichen Baukunst bewährte Meister zur Betheiligung an dieser Konkurrenz einzuladen beschlossen.

Die Bedingungen der Konkurrenz sind folgende:

I. Die konkurrirenden Künstler haben vorzulegen:

1. Einen Plan zu einem neuen Hochaltar, wobei folgende Punkte zu beachten sind:
   a. Der Hochaltar wird an der jetzigen Stelle und mit Beibehaltung der jetzigen, aus dem 14. Jahrhundert stammenden Mensa errichtet, welche ringsum aus schwarzem Marmor besteht und mit einer gleichen Deckplatte von 14′ 5″ rhein. Länge und 6′ 8″ 4‴ rhein. Breite versehen ist. Von der Altarplatte muß eine 3′ rhein. breite Fläche freigelassen werden.
   b. Mit dem Hochaltar ist der Schrein der h. drei Könige, welcher 5′ 11″ 3‴ rhein. lang, 3′ 5″ 6‴ rhein. breit und 5′ 2″ rhein. hoch ist, in Verbindung zu bringen und zwar in der Weise, daß die vordere, zum Oeffnen eingerichtete Seite an den hohen Festtagen vom Altar her sichtbar gemacht werden kann, während diese Vorderseite an den andern Tagen vom Chorumgange her sichtbar und der Schrein vom Chorumgange hinter dem Hochaltar her zugänglich sein muß, weßhalb auf eine Vorrichtung zu achten ist, welche die Umdrehung des Schreins auf leichte Weise gestattet. Besondere Rücksicht ist darauf zu nehmen, daß der zu entwerfende Plan vollständige Sicherheit für den kostbaren Schrein gewährt, mag diese durch den Bau einer eigenen Kapelle, oder in anderer Weise bewirkt werden.
   c. Ob der Hochaltar in Form eines Ciborium-Altars hergestellt werden kann oder in anderer den kirchlichen Vorschriften entsprechender Weise konstruirt werden soll, wird dem Künstler anheimgegeben. Keinesfalls dürfen die an den beiden Pfeilern hinter dem Hochaltar stehenden Statuen des Erlösers und der Mutter Gottes dadurch verdeckt werden.
   d. Es ist zu erwägen, ob nicht das jetzt in der obersten südlichen (Agnes) Kapelle befindliche Dombild in eine nähere Beziehung zu der künftigen Stelle des Schreines der h. drei Könige gebracht werden kann, sei es durch Aufstellung in der östlichen Kapelle, sei es in anderer Weise. Dasselbe ist 8′ 4″ 6‴ rhein hoch, und bei geschlossenen Flügeln 8′ 1″ rhein, bei geöffneten Flügeln 18′ 1″ 6‴ rhein. breit.
   e. Die beiden kleinen Seitenaltäre im Chor werden entfernt und an einer andern Stelle des Domes aufgestellt werden.
2. Pläne zu einem erzbischöflichen Throne von Holz an der Evangelienseite und zu Sedilien für das Hochamt ebenfalls von Holz dem Thron gegenüber an der Epistelseite. Die Stelle für beide ist zwischen den beiden Pfeilern des Chorumgangs vor dem Hochaltar.
3. Pläne zu einem Chorabschluß zwischen den Pfeilern, welche den Chor von der Kreuzvierung trennen in Form eines Lettners, und zwar einen Plan zu einem förmlichen Lettner mit Raum für einen Sängerchor und einen Plan zu einem bloßen Abschluß in der Höhe und Form eines Lettners, aber ohne Raum für einen Sängerchor. Ueber dem Chorabschluß ist ein Crucifix mit Maria und Johannes anzubringen, und es wird dem Künstler anheimgegeben, ob er das Crucifix aus dem Chorabschluß emporwachsen lassen, oder von dem Gewölbebogen herunterhängend darstellen will. Der Chorabschluß muß möglichst durchsichtig sein und namentlich den Gläubigen, welche im Kirchenschiffe sich befinden, den freien Blick auf den Hochaltar und die dort vorgenommenen feierlichen Funktionen verstatten. In Verbindung mit diesem Chorabschluß ist ein ganz einfacher Mittelaltar mit einem kleinen Tabernakel und einer Kommunionbank anzubringen, welche letztere so zu konstruiren ist, daß sie einestheils Raum für eine größere Anzahl Kommunikanten gewährt, und anderntheils den freien Zugang zum Chor zu beiden Seiten dieses Mittelaltars auch für Prozessionen nicht behindert oder unangemessen verengt. Der Chorabschluß ist so zu konstruiren, daß derselbe, resp. dessen westliche Ausladung zugleich den Baldachin für diesen Mittelaltar bildet.
4. Pläne zu Beichtstühlen für die Chorkapellen und das Kirchenschiff.

Digitized by Google

5. Einen Plan zu einer Kanzel an der Stelle und in der Höhe der jetzigen; ob dieselbe für eine Ausführung in Stein oder in Holz projektirt wird, ist dem Künstler anheimgegeben. Dieselbe muß einen Schalldeckel erhalten. Die jetzige Kanzel steht am ersten Pfeiler der südlichen Seite des Mittelschiffes, von der Kreuzvierung an gerechnet, und hat bis zum obern Rande eine Höhe von 7′ 6″ rhein., so daß die Mundhöhe des Predigenden ca. 9′ 6″ beträgt.

Die Zeichnungen der von 1—5 aufgeführten Pläne, bestehend in Grundriß, Aufriß und Durchschnitt, sind in einem Zwölftel der natürlichen Größe in Linien auszuführen; die nothwendig erscheinenden Uebersichtszeichnungen müssen in einem Maßstabe, von welchem zehn Fuß rhein. auf drei Zoll rhein. gehen, dargestellt werden. Auch ist ein Erläuterungsbericht und ein summarischer Kostenanschlag überall beizufügen.

6. Außerdem wird eine gutachtliche Aeußerung gewünscht
   a. über die Art und Weise der anzubringenden Bestuurung des Domes und seiner Kapellen;
   b. über die angemessenste und zweckmäßigste Weise der Beleuchtung, namentlich darüber, ob die bisherige Einrichtung der Beleuchtung durch Armleuchter beizubehalten, oder durch eine andere, sei es vermittelst Kandelaber, sei es in anderer Art zu ersetzen sei. Der Dom wird durch Gas beleuchtet.
   c. über die innere Behandlung der Wände, Pfeiler und Gewölbe, so wie der in den Schiffen befindlichen Statuen. Die Statuen des Chores sind bekanntlich polychromirt.

II. Die Einsendung der Pläne und Gutachten muß längstens bis zum 8. December 1872 an das unterzeichnete Metropolitan-Dom-Kapitel erfolgt sein.

III. Die eingesendeten Pläne werden einer Kommission von bewährten und unbetheiligten Sachverständigen zur Begutachtung unterbreitet. Nach deren Anhörung wird durch Beschluß des hochwürdigsten Herrn Erzbischofs und des Metropolitan-Dom-Kapitels endgültig festgestellt, welche derselben nicht nur den Anforderungen der Kunst entsprechen, sondern auch hinsichtlich aller in diesen Gesammtplan aufgenommenen Gegenstände zur Ausführung in der Domkirche geeignet sind. Von diesen erhalten die beiden Pläne, welche als die vorzüglichsten anerkannt werden, Prämien, der erste von 1200 Thlr., der zweite von 800 Thlr., die nicht prämiirten Konkurrenten erhalten eine Vergütung ihrer Mühe und Auslagen im Betrage von je 500 Thlr., welche Prämien und Vergütungen nach geschehener Entscheidung bei der Kasse des Domkapitels zahlbar sind.

IV. Durch die Zahlung der Prämien und Vergütung geht das Eigenthum der Pläne auf die Domkirche über.

Auf mehrfache Vorstellungen ging das Domkapitel nachträglich davon ab, als nothwendiges Erforderniß zu verlangen, daß der Schrein der h. drei Könige mit dem Hochaltar in Verbindung gebracht werden müsse, und wurde es deßhalb den konkurrirenden Künstlern überlassen, in ihren Plänen die Stelle für diesen Schrein auszuwählen. Bei den Zeichnungen der Aufstellungs- und sichern Bewahrungsweise sollte aber festgehalten werden, daß der Schrein leicht sichtbar gemacht werden und zugänglich bleiben müsse.

Die zur Konkurrenz eingeladenen Künstler waren die Herren: Essenwein in Nürnberg, Rinclake in Düsseldorf, Schmidt in Wien, Schmitz in Köln, Schneider in Aachen, Voigtel in Köln. Schmidt und Voigtel lehnten ab, die fünf andern nahmen an, Essenwein jedoch hat nichts eingeliefert. Die übrigen vier haben Entwürfe eingereicht. Vorläufig sind diese Zeichnungen in einem Saale der erzbischöflichen Wohnung aufgestellt, aber nicht allgemein zugänglich. Bis jetzt hat das Kapitel sich über die Sachverständigen, deren Urtheil über die eingelieferten Entwürfe eingeholt werden soll, noch nicht geeinigt. Wir unsererseits haben uns unser Urtheil über die einzelnen Projekte gebildet, halten aber vorläufig noch damit zurück, weil es der Wunsch des Domkapitels ist, daß nicht eher eine kritische Besprechung erfolgen möge, als bis die Sachverständigen ihre Gutachten abgegeben haben und die Entwürfe zur öffentlichen Ausstellung gebracht werden.

Aus Straßburg.

16. März 1873.

Daß Professor Springer ohne Ersatz demnächst unsere Stadt verläßt, kann nicht genug beklagt werden; denn die Fragen der Kunst und des Alterthums scheinen nachgerade am meisten geeignet, die ersten Schritte einer Annäherung der beiden gegnerischen Parteien anzubahnen, aus der dann die Amalgamirung derselben im gut deutschen Sinne hervorgehen soll. Ueber eine solche Gelegenheit, wie sie sich aus der Frage nach einem Kunstgewerbe-Museum ergeben, haben wir erst vor Kurzem berichtet, und schon können wir einen zweiten Fall der Art verzeichnen.

Im Elsaß besteht nämlich aus der französischen Zeit her ein Verein für Erhaltung der Baudenkmäler, d. h. eine „Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace". Es ist dieß ein Verein nach französischem Zuschnitte, der eine Regierungssubvention aus den Departementaleinkünften genießt; und demgemäß finden auch jetzt die Versammlungen unter dem Ehrenvorsitze des Bezirkspräsidenten von Ernsthausen statt. Obmann des Vereins war bisher der durch seine Verdienste um die Geschichte von Straßburg, wie durch seine Gesinnungstüchtigkeit gleich hoch geachtete Archivar Spach. Die Mehrzahl aber der Komité- und Vereinsmitglieder war natürlich französisch gesinnt, namentlich die aus dem Oberelsaß. Der deutschen Gelehrtenkolonie von der neuen Universität entging indeß die Wichtigkeit dieses Vereines nicht, zumal da das Gerücht auftauchte, die Gesellschaft wolle sich aus Gram über die Fremdherrschaft auflösen, um das nicht unbeträchtliche Vereinsvermögen der französisch gesinnten Mairie in die Hände zu spielen. Um diesen Plan zu kreuzen, galt es rechtzeitig in der „Société" festen Fuß zu fassen, und zu diesem Behufe wußten im verflossenen Jahre der Universitäts-Bibliothekar

Digitized by Google

Dr. Barack und mehrere Professoren ihre Aufnahme in den Verein durchzusetzen, darunter die Historiker Weizsäcker, Brunner und Springer.

Nun kam es neulich zur Generalversammlung. Die Heißsporne des Komité's, Dr. Reuß, der Sohn des deutschgesinnten Professors an der theologischen Fakultät, ein Schüler von Georg Waitz in Göttingen, und der Franzose Ristelhuber verlangten die Auflösung des Vereins, da er nach seiner Verfassung von der verhaßten Regierung abhängig ist. Unter den gemäßigten Elsässern waren jedoch viele für die Erhaltung des Institutes und außerdem auch viele von den Ultramontanen mit Rücksicht auf die Restaurirung ihrer Kirchen. Mit diesen nun vereinbarten die deutschen Professoren eine Wahlliste für das neue Komité, ohne indeß ihre Theilnahme daran besonders bemerkbar zu machen. Dann fand die Versammlung in der Mairie statt. Spach referirte und übergab sodann das Präsidium an Herrn von Schauenburg, „ancien pair de France". Hierauf verlas der Kassier, ein Herr Klotz, den Kassabericht und knüpfte unmittelbar daran im Einverständnisse mit der Auflösungspartei den Antrag, das Museum und die Bibliothek der Stadt zu schenken und das vorhandene Baarvermögen — etwa 13,000 Franken — zum Ankaufe von Kopien und Bausen nach den berühmten, bei der letzten Belagerung verbrannten Miniaturen der Herrat von Landsberg zu verwenden. Da dieser Antrag nicht vom Komité ausging und die Tagesordnung über den Haufen warf, folgte demselben eine hitzige Debatte. Die Franzosen suchten augenscheinlich die Versammlung zu terrorisiren. Da begehrte Professor Brunner zu sprechen. Kaum aber hatte er begonnen: „Meine Herren" — fällt ihm der Präsident in's Wort mit dem Bedeuten, er hätte hier Französisch zu sprechen. Darauf der Professor: „J'ai le droit de parler allemand, et vous aurez la patience de m'écouter!" und so sprach er für die Aufrechterhaltung der Tagesordnung und gegen die Verschleuderung des Vereinsvermögens; freilich unter der allgemeinen Entrüstung der Franzosen und insbesondere einiger Abbés, die ihn fortwährend zu unterbrechen suchten. So ein Professor aber schreit sich durch, und er sprach nun äußerst scharf und ungemein „deutsch", oder wie es ein Franzose, der sich darüber beklagte, übersetzte: „avec une vivacité, qui a froissé l'assemblée." Damit war das Recht deutsch zu reden gewahrt, und es wurde nicht mehr angefochten, als dann noch Weizsäcker und Löning das Wort nahmen. Die Gefahr der Auflösung ward nun von dem für die Kunstgeschichte des Elsaß so wichtigen Vereine abgewendet. Sein Vermögen ward ihm erhalten; nur ward die, ja sehr löbliche, Sammlung von Kopien nach der Herrat von Landsberg, ohne Bestimmung einer Geldsumme unter die Vereinszwecke aufgenommen. Bei der Wahl des Komités ging die deutsche Liste mit zwei Ausnahmen durch. Diese Ausnahmen sind Klerikale. Dafür sind aber die Stockfranzosen Reuß und Ristelhuber hinausge — wählt; und der Verein hat nun ein Komité, das der Aufnahme von Deutschen nicht entgegen ist. Seit der Generalversammlung sind bereits der Oberpräsident Möller und die Professoren Michaelis, Scherer und Wilmanns als Mitglieder aufgenommen worden. Was gilts, die Besatzung, welche der deutsche Kaiser in's Straßburger Schloß gelegt hat, hält sich tapfer? Uns aber freut es, daß ihre ersten Vorpostengefechte deutschen Kunstinteressen galten.

Diese Kämpfe waren freilich nichts weniger als blutig und tragisch. Gleichwohl wird es dem Berichterstatter erlaubt sein, dem obigen Schauspiel noch ein kleines Satyrspiel anzufügen. Der zuvorgenannte Herr von Schauenburg, der das Deutschreden nicht vertragen kann, hat eine Tochter. Die wollte auch wallfahrten gehen nach Maria Greuth, wo seit einigen Monaten die heilige Jungfrau erscheint, um mit Schwertern nach dem Rhein zu werfen. Um dieser unbefugten Waffenübung ein Ende zu machen, war eben der kriegerischen h. Jungfrau eine Kompagnie Sachsen ins Quartier gelegt worden. Als nun die frumme Baronesse Schauenburg etwas zu spät herankam, da wurde selbige — o Graus! von einem Gensd'armen abgefaßt. Darob beschwerte sich nun Papa bei unserem Bezirkspräsidenten, der ihn bei dieser Gelegenheit fragte, warum er denn jenen Professor nicht habe wollen deutsch reden lassen? Und schnell gefaßt antwortet l'ancien pair de France: „derselbe hätte einen so gräulichen Dialekt gesprochen, daß ihn Niemand verstanden habe (das hatte er bereits an den zwei Worten „Meine Herren" erkannt!) und darum habe er den Professor gebeten, französisch zu reden" — denn der Franzose ist immer höflich, wie figura zeigt. Y.

Nekrologe.

K. **John Frederic Kensett**, ein in Amerika rühmlichst bekannter Landschaftsmaler, starb am 14. December 1872 an einer Complication von Herzkrankheit und Lungenentzündung. Er wurde am 22. März 1818 zu Cheshire, im Staate Connecticut, geboren, lernte zuerst die Stahlstecherei bei seinem Onkel Alfred Daggelt, einem Banknotenstecher von Ruf, ging 1840 nach Europa, wo er sieben Jahre lang blieb, und ließ sich 1847 permanent in New-York nieder. Genosse der „National Academy of Design" in New-York war er seit 1848, ordentliches Mitglied seit 1849. Im Jahre 1858 wurde er zum Mitgliede der Kommission ernannt, welche die künstlerische Ausschmückung des Kapitols in Washington zu überwachen hat. Seine Landschaften sieht man in den meisten amerikanischen Privatgalerien, auch sind manche derselben nach Europa verkauft worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die nahe bevorstehende Weltausstellung steigert auch den Werth der Vereins-Ausstellungen: ein guter Theil von den 600 Nummern, welche die hiesigen Künstler nach Wien schicken, kommt auch hier zur Ansicht des Publikums. Sogar die strengbistorische Kunst hat ihre Vertretung gefunden und zwar durch ein sehr bedeutsames Werk von L. Thiersch: „Ceres sucht ihre Tochter". Großartig in der Konzeption, kühn in der Darstellung, ge-

diegen in Zeichnung und Farbe, vollendet in der Technik wie das Bild ist, macht es dem wackeren Meister, von dem wir lange nichts mehr gesehen, in jeder Beziehung Ehre. An Thierich's Bild reiht sich das historische Genre, vertreten durch F. Windmann's figurenreiches Bild, das die bekannte und schon dutzendmale behandelte Scene zwischen der Gräfin von Schwarzburg und dem Herzoge von Alba auf dem Schlosse zu Rudolstadt mit Geschick zur Anschauung bringt, aber dem Gegenstande keine neue Seite abzugewinnen vermag, so daß der Beschauer bei aller Anerkennung des darin zu Tage tretenden gesunden Realismus gleichwohl kühl bleibt. Dem historischen Genre wird man auch des talentvollen H. Schneider „Gang zur Taufe" beizählen müssen, aus dem etwas von der freudigen Feststimmung Paul Veronese's hervorleuchtet. Aber zwei Dinge sind es, welche die Wirkung beeinträchtigen: das Typische der Gestalten, in denen das individuelle Element nicht zum Durchbruch kommt, und das Durchsichtige, Glasige des Kolorits. Paul Martin hat einen hochpoetischen Stoff gewählt und war in der Darstellung desselben nicht weniger glücklich als in der Wahl. Sein „Waldfräulein" nach dem gleichnamigen Gedichte von A. v. Zedlitz ist nicht blos eine überaus anmuthige Erscheinung, sondern auch ganz im Geiste des Gedichtes gehalten. Warum der Künstler aus dem Reh, das nach den Worten des Dichters das liebliche Kind aus seinen Träumereien aufscheucht, einen stark gehörnten Hirsch machte, ist mir und Anderen nicht klar geworden. Hermann Kaulbach führt uns in das Krankenzimmer Mozart's, der zwischen Kissen im Lehnstuhl eingebaut dem Vortrage lauscht, mit dem ein Freundeskreis von Musikern seine letzten Tage verschönt, während Gattin und Schwester zu seinen Füßen kniend sich in Schmerz verzehren. Herm. Kaulbach ist es bisher noch nicht gelungen, sich von den Traditionen der Pilotv-Schule loszumachen: für ihn sind Möbel und Kleider noch immer die Hauptsache. Und was vollends seinen Mozart betrifft, so erinnert er weit mehr an den wälschen Paganini, als an das Salzburger Kind. — Als die Perle der Ausstellung haben wir R. S. Zimmermann's „Im Vorzimmer eines Fürsten" zu bezeichnen. Ohne ein Tendenzbild im eigentlichen Sinne des Wortes zu sein, führt es uns doch eine Scene vor, wie sie in unseren Tagen wohl in fürstlichen Residenzen sich abwickeln mögen. Sind die hochwürdigen Herren in Hermelin und Purpur, in schwarzen und braunen Kutten mit ihrem Gefolge würdiger Stadtvertreter nicht gekommen, um dem regierenden Herren zu klagen, daß die Kirche in Gefahr? Seit Jahren beobachteten wir ein stetiges Fortschreiten des wackeren Künstlers und konstatiren mit Vergnügen, daß sein obengenanntes Bild mit seiner trefflichen Charakteristik, mit seiner feinen Ironie, mit der wunderbar harmonischen Farbengebung und der brillanten Technik mit zu dem Besten gehört, was in den letzten Jahrzehnten dahier geschaffen wurde. Beyschlag's „Psyche" zeigt uns zum so und so vielten Male das anmuthige Köpfchen des dem Künstler, wie es scheint, überaus liebgewordenen Modells, das aber meiner unmaßgeblichen Meinung nach weit besser auf die Schultern einer Saloudame als der duftigen Gestalt der griechischen Mythe passen würde. Bethke führt uns „Rothkäppchen" im Walde vor und leistete damit nichts Besseres als Dutzende, welche dasselbe vor ihm malten: ich wüßte keinen besonderen Tadel auszusprechen, wenn er nicht darin liegt, daß uns das Bild gleichgiltig läßt. In Hirschfelder's: „Zwei verlorene Leben" liegt der sentimentale Gedanke mit der realistischen Mache in unlösbarem Widerstreit. A. Deibl brachte zwei Kinderbilder: „Eine vornehme Dame" und „Der fatale Fischfang", welche durch gesunden Humor ansprechen; L. Hartmann einen prächtigen Zug von Schiffs-Pferden von feinster Farbenwirkung; M. Gierymski „Kosaken auf dem Marsche", ein Bild, in dem der unbedeutende Stoff durch außerordentliche Unmittelbarkeit packt. Ant. Seitz's und Meissonier's Lorbeern lassen, wie es scheint, Wunsch nicht schlafen, und er betrat mit seinem gut charakterisirten „Kriegsabenteuer" ein Gebiet, auf welchem allerdings wenig Konkurrenz zu fürchten, aber darum der Lorbeer nicht leichter zu holen ist. — Das Bildniß Franz Lachner's von Franz Lenbach zeigt neben jener geistvollen Auffassung, welche alle Arbeiten dieses berühmten Meisters kennzeichnet, außerordentliche Naturwahrheit, welche auch nicht mehr durch das Streben, dem Bilde das Ansehen eines vor Jahrhunderten gemalten zu verleihen, beeinträchtigt wird. — Von den zahlreichen Landschaften wären zu nennen: Hellrath's feinempfundener „Klosterteich", Henninge' Winterbild: „Passau von der Innseite", Th. Kotsch's streng gezeichnete „Deutsche Waldlandschaft" und Windmayer's Winterlandschaft: „Partie im englischen Garten", ein Bild von eigenthümlich charakteristischer Wirkung. W. Lylander's „Mondnacht auf der Rhede von Portsmouth" endlich vertritt in würdigster Weise die Marinemalerei. Zum Schluß aber muß ich noch Schmitzberger's treffliches Thierbild: „Friedliche Gesellschaft" nennen.

B. **Düsseldorf.** Eine außerordentliche Menge neuer Gemälde füllte letzthin die Wände unserer permanenten Ausstellungen. Viele derselben waren für die Wiener Weltausstellung bestimmt und in großen Dimensionen ausgeführt. Die Landschaften bildeten natürlich wieder die Mehrzahl, während die religiöse und die weltliche Historienmalerei gar nicht vertreten war. Bei Bismeyer & Kraus befanden sich zwei Schlachtenbilder aus dem letzten Kriege, von denen das eine preußische Infanterie in den Kämpfen bei Orleans und das andere eine Scene aus der Schlacht von Sedan darstellte. Ersteres, von L. Kolitz gemalt, zeigte alle Vorzüge und Schwächen dieses talentvollen Künstlers: treffliche Stimmung, lebendige, naturwahre Auffassung bei flüchtiger Zeichnung und oberflächlicher Ausführung. Kolitz wirkt stets mehr durch den Ton als durch die Farbe. Das Landschaftliche überwiegt bei ihm, sodaß seine Figuren oft als bloße Staffage erscheinen. Umgekehrt ist es bei Emil Hünten, der „Chasseurs d'Afrique bei Sedan" malte, wie sie durch preußisches Schnellfeuer in Unordnung gerathen und zur Flucht gezwungen werden. Koloristisch brillant, sicher und korrekt in der Zeichnung, aber minder poetisch in der Gesammtwirkung, behandelt Hünten stets die Figuren als Hauptsache, ohne darum die landschaftliche Umgebung zu vernachlässigen. Seine Gestalten sind immer charakteristisch und dem Leben entnommen, was auch von den Pferden gilt, die er mit Vorliebe studirt hat. — Ein großes Gemälde von J. Scher brachte eine Scene aus Shakespeare's „Romeo und Julia" zur Anschauung und gemahnte einigermaßen in Auffassung und Behandlung an die Werke der alten Düsseldorfer Schule. Die Poesie der Tragödie ist in dem Bilde von Scher nicht zum Ausdruck gelangt. — Unter den Genrebildern zeichneten sich „Die Wilddiebe" von E. Bosch durch seine Stimmung und solide Durchbildung vortheilhaft aus. Besonderes Interesse aber erweckte „Die gemischte Gesellschaft" von J. Kleinmichel, sowohl wegen des originellen Motivs als auch der trefflichen Charakteristik halber. Die Individualisirung der vornehmen und der armen Kinder, die im Walde mit einander spielen, ist dem jungen Künstler so vorzüglich gelungen, daß sein Talent zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Mit glücklichem Humor schilderte F. Sonderland die unangenehme Ueberraschung, die einer Bauernfamilie durch Ueberreichung des Steuerzettels verursacht wird. Auch „Der Festbraten" von H. Sondermann erfreute sich gerechten Beifalls, der in noch höherem Grade einem schönen Bilde von H. Platzner gebührte, das einen Bauern zeigt, der seinen Sohn beim Kartenspiel überrascht. Einen ergreifenden Gegenstand behandelte Bokelmann in der Darstellung eines Geistlichen, welcher, nachdem er soeben einem Sterbenden die letzte Oelung ertheilt, dessen Wittwe zu trösten sucht. B. Nordenberg führte uns dagegen einen fröhlichen Brautzug aus Dalekarlien vor. Von den vielen Landschaften fiel das große Herbstbild von G. Oeder ins Gewicht. Zeichnung, Farbe und Stimmung zeigten neue Fortschritte dieses vielversprechenden Talentes. Auch die große Winterlandschaft von Munthe zeichnete sich durch außerordentliche Wahrheit und vorzügliche Wirkung in hohem Grade aus, während seine Herbstlandschaft in Farbe und Behandlung minder glücklich und allzu skizzenhaft erschien. S. Jacobsen's „Schneelandschaft" und Kröner's „Jäger im Schnee" wirkten ebenfalls so frisch und wahr, wie direkt nach der Natur gemalte Studien. „Der Gebirgssee" von A. Metzner zeichnete sich durch breiten Vortrag und höchst solide Durchbildung aus und kann als das beste Werk dieses strebsamen Künstlers gerühmt werden. August Becker erfreute durch eine sehr ansprechende große Gebirgslandschaft aus Ober-Bayern. C. F. Lessing hatte aus Carlsruhe zwei Gemälde eingesandt, von denen „Das verlassene Försterhaus" uns weit weniger zusagte, als das „Motiv aus der Eifel bei Gewitterluft", welches die ganze Bedeutung des Meisters erkennen ließ. — Auch die Skulptur war durch acht sehr hübsche Statuetten der preußischen Könige von A. Kern in Berlin und ein schönes Marmor-Relief von H. Geißler gut ver-

Digitized by Google

treten. — Auf der permanenten Ausstellung von Ed. Schulte befanden sich nicht minder tüchtige Werke, unter denen besonders zwei große Porträts von C. Bertling einen hervorragenden Rang einnehmen. Auch das Bildniß einer Dame von Carl Sohn, dem jüngsten Sohne des gleichnamigen verstorbenen Meisters läßt auf ein entwickelungsfähiges, gut angelegtes Talent schließen. Die große „Marktscene im Schwarzwald" von F. Beinke zeigte diesen begabten Künstler auf einem bedenklichen Abwege. Inkorrekt in der Zeichnung, oberflächlich in der Ausführung und unruhig in der Wirkung, stand das Bild in jeder Beziehung den früheren Werken Beinke's nach. Auch „Die Eifersüchtige" von Carl Hübner konnte nur wenig befriedigen. Dagegen hatte C. Lasch ein sehr anmuthendes Gemälde „Mutter und Kind" ausgestellt. „Spielende Kinder" von Th. Janssen und A. Northen's „Zigeuner" fanden auch Beifall. Unter den Landschaften fesselte namentlich das „Motiv von der Via Appia" von A. Flamm durch die Leuchtkraft des Kolorits; ferner die große italienische „Abendlandschaft" von A. Leu, bei welcher der Künstler indeß an der nun einmal unlösbaren Aufgabe, die Sonne selbst malen zu wollen, scheiterte. C. Hilgers bewährte seine Meisterschaft in der Darstellung des „Winters" in einer größeren Landschaft mit reicher Staffage. H. Pohle hatte wieder eine sehr anziehende Gebirgsgegend gemalt mit einem ländlichen Brautzug, der eben die Kapelle verläßt. Eine schöne deutsche Waldpartie von H. Deiters, „Das Wetterhorn" von Josef Jansen und eine skandinavische Winterlandschaft von A. Nordgren mögen schließlich noch als besonders bemerkenswerth erwähnt werden.

‡ **Oesterreichischer Kunstverein.** J. Brandt hat sich unter den neueren Schlachtenmalern schon mit manchem gutem Bilde beim Publikum vortheilhaft bemerkbar gemacht; er ist gegenwärtig entschieden einer der talentvollsten in diesem Genre und verfügt über ganz vorzügliche Mittel; nur über die Verwendung derselben scheint er noch hie und da im Unklaren zu sein und schadet sich dadurch oft gerade mit seinen Vorzügen. Sein neuestes Bild „Die Türkenschlacht bei Wien" zeigt gegen die früheren Arbeiten des Künstlers wohl einen bedeutenden Fortschritt, aber der Mängel haften noch zu viele daran, als daß der imposant angelegte Grundgedanke völlig zur Geltung käme. Das Heranstürmen der Sobieski'schen Lanzenreiter, der Wirrwarr unter den Türken, die Flucht der verzweifelnden Janitscharen, all' das ist den Hauptzügen nach trefflich entwickelt. Die Episoden spielen glücklich in den Hauptvorgang hinein; auch in der Detailcharakteristik zeigt sich Brandt's Pinsel wieder als eminent: und doch mangelt dem Bilde der rechte Totaleffekt, es zündet nicht. So wahr auch das Kampfgewühl geschildert, so historisch richtig das ganze Arrangement angelegt ist: vom künstlerischen Standpunkte aus sollten dem Auge gewisse Ruhepunkte gegeben sein, um auf einfachem Wege den Vorgang zu erfassen: und standen dem Künstler auch keine anderen Mittel zur Verfügung als die der Beleuchtung, so hätte diese die Massen sondern sollen, wenn es schon die Komposition nicht erlaubte. So aber finden wir den ganzen Vorder- und Mittelgrund in tiefe Schatten gelegt, worin Tinten vorkommen, die nur im geschlossenen Atelier, aber nicht im Freien möglich sind. Die Lichtblitze auf den Harnischen der polnischen Reiter blenden mehr als sie zur Hervorhebung der Massen nützen. Gelungener ist die Partie mit dem Türkenlager, wo der ganze Ton luftiger gehalten ist und die Gruppen nicht von der Schwere der Schattentöne erdrückt werden. — Zwei Kinderbildchen von H. Lipinski beurkunden abermals zarte Auffassung und liebevolle Durchführung. Nur rathen wir dem Künstler, in der Perspektive vorsichtiger zu sein; in so kurzen Distanzen wie diese, in welchen seine Figürchen hintereinander stehen, kann die Verkürzung nicht so auffallend sein, wie es insbesondere in seinem „Gegen Abend" sich unangenehm fühlbar macht. Welche Wirkung oft Bilder einer richtigen Perspektive verdanken, bezeugt J. Bochmann's „Wirthshaus in Estland": ein ganz unscheinbares Motiv, aber fesselnd durch die Richtigkeit seiner Linien. Uebrigens ist auch das Figürliche daran, die Staffage meisterhaft gezeichnet. Weniger erfreulich für das Auge ist H. Rustige's „Salvator Rosa unter den Räubern". Diese Banditen dürften denn doch selbst für eine Hofbühne zu elegant sein; dabei ist auch ihr Benehmen in einer Weise akademisch zu nennen, daß sie nichts weniger als Interesse erregen; deßgleichen können wir in der Farbe keine besonderen Reize entdecken. Wo diese den Maler im Stiche läßt, soll doch die Zeichnung entschädigen, wie es bei F. Baykoff der Fall ist, dessen Pinsel in ziemlich nüchternen Tönen eine Czerkessen-Karavane in den kaukasischen Bergen schildert, wie die Reisenden von einer Schneelawine überrascht werden; das fast grau gehaltene Bild wird nur durch die feine, charakteristische Zeichnung anziehend. Delikat durchgeführt, nur etwas kreidig in der Farbe und ängstlich in der Modulation, ist B. v. Abramovics' „Beim Juwelier". Mit echt deutschem Fleiße hat Helene Russo ihr „Atelier" gemalt; schade, daß die schöne Künstlerin darin in der Bewegung etwas unkünstlerisch gehalten ist. „Nach dem Diner" von E. Majsch ist besser gedacht als ausgeführt. Ein wahres Kabinetstück des heiteren Genre's hat diesmal F. Beinke geliefert. Ein Jägersmann wird bei seinem Frühstück im Walde durch das „Anziehen" seines Hundes überrascht und greift rasch nach der Büchse; die Situation ist der Natur köstlich abgelauscht. Gleiches Lob verdienen Zafaurek's „Schulmeister" und Alex. Kotsis' „Improvisirter Regen". A. Arnz und G. Süs haben eine gelungene Compagniearbeit ausgestellt: „Die Martinswiese bei Düsseldorf". So frappirt man von dem ländlichen Idyll beim ersten Anblick ist, so rasch wird man bei näherem Betrachten mit den schnatternden Gänsen versöhnt, da die Wahrheit, mit welcher sie gezeichnet sind, für das „zu viel Weiß" entschädigt; ein reizendes Figürchen ist das hütende Mädchen. L. Schöniger's „Seifenbläser" ist nicht ohne Anmuth gezeichnet. Stimmungsvoll behandelt A. Kowalski seine Bildchen. Eine so recht für den Photographen hergerichtete Gruppe führt uns J. Fay in seiner „Italienischen Scene" vor. Wenn in der Genremalerei schon nicht die Mache brillirt, soll doch das Motiv ein gehaltvolles sein. — Die Landschaft ist durch manche gute Arbeit vertreten. In erster Linie verdient O. v. Kamecke's „Märjelen-See", was Beleuchtung und Auffassung des imposanten Gletschermotiv's anbelangt, volles Lob. Halauska hat wieder einmal ein reizvolles Bildchen aus seiner Atterfee-Mappe hervorgeholt; von Prof. Alb. Zimmermann sind eine Anzahl Farbenstudien aus der Umgebung Wien's ausgestellt. Ein gediegenes Aquarell „Der Bogen degli Orefici e Borsari in Rom" von B. Werner leuchtet wie ein Juwel aus einer Anzahl steeple-chase Bildern hervor, welche Graf Sternberg verbrochen hat.

8. **Schwerin.** In der großherzoglichen Gemäldegalerie sind gegenwärtig zwei Architekturbilder und eine Landschaft, sämmtlich von Fr. Jentzen hieselbst, ausgestellt. Das eine der Bilder bringt das Innere der Schweriner Domkirche zur Anschauung, welche — in gothischem Stil erbaut — bekanntlich eine der schönsten des Landes ist. Die in jüngster Zeit nach den Entwürfen des Kirchenbauraths Krüger vollendete Restaurirung ihres Innern schloß mit der Erbauung der neuen Orgel, die eine der vorzüglichsten in Deutschland sein soll. Die würdevolle Beisetzungsstätte unseres Fürstenhauses wurde ebenfalls restaurirt. Der erhebende Eindruck des vollendeten Ganzen gab die Veranlassung zu dem Jentzen'schen Bilde, welches im Auftrage des Großherzogs gemalt ist. Dasselbe bringt in genauer Zeichnung und treuer Wiedergabe des warmtönigen Baumaterials alle architektonischen Details zur Ansicht, die sich vom Westende der Kirche nach Osten zu dem Blicke darbieten. Im Hintergrunde prangt der in massivem Eichenholz geschnitzte Altar, geschmückt durch das Meisterwerk Lenthe's, das den gekreuzigten Heiland darstellt. Ueber den Altar hinweg erblickt man Gillmeister's Glasmalereien, die durch milde Dämpfung des Tageslichts eine feierliche Stimmung über den Altarraum verbreiten. Links an einem der Pfeiler erhebt sich die mit Schnitzwerk verzierte Kanzel und ihr gegenüber der geräumige Fürstenchor. Durch geschickte Beleuchtung und kunstvolle Ueberwindung der Schwierigkeiten, die sich dem Künstler durch die ziegelrothe Färbung der Wände und Pfeiler entgegenstellten, ward es ihm möglich, alle Einzelheiten vortheilhaft zur Geltung zu bringen. Jentzen läßt, um sein Bild zu beleben, vor dem Altar eine Trauung vor sich gehen, die aber die beabsichtigte Wirkung doch nicht ganz hervorbringt und daher eben so gut hätte fehlen können. Im Uebrigen ist der liebevollen Sorgfalt und der meisterhaften Technik des Künstlers die wärmste Anerkennung zu zollen. — Das zweite ausgestellte Bild desselben stellt das „Innere eines Kloster-Kreuzganges" dar. Die wirkungsvolle Beleuchtung, die saubere Technik und die harmonische Farbengebung sind als besondere Vorzüge an diesem, wie an den früheren Architekturbildern des Künstlers hervorzuheben. — Das dritte Gemälde von ihm

Digitized by Google

ist eine Landschaft mit einem Motiv aus der Nähe Schwerins. Links ein Dorf, im Vordergrunde ein Fischerhaus mit rothem Ziegeldach, rechts der spiegelblanke Landsee, welcher sich in duftige Ferne verliert und durch flaches Ufer und üppig grünende Sträucher begrenzt wird. Der See ist in voller Klarheit, auch der Luftton in gleicher Weise wiedergegeben. Am Uferrande, dem Dorfe zu, ist auf einem Steg eine Frau mit dem Spülen der Wäsche beschäftigt. In der Nähe bringt der Fischer sein Boot dem Ufer zu. Eine feine Abendstimmung schwebt über dem Ganzen und macht es in seiner Freundlichkeit zu einem anmuthigen Salonbilde.

Vom Kunstmarkt.

Pariser Kunstauktion. Am 7. April kommt im Auktionslokale des Hotel Drouet die Sammlung Laurent-Richard, eine der bedeutendsten Pariser Sammlungen moderner Bilder, durch die Herren Durand Ruel und Pillet unter den Hammer. Der Werth der Sammlung wird auf über eine Million Francs geschätzt. Besonders die Meister der französischen Landschaft, wie Corot, Dupré, Millet, Rousseau u. s. w. finden sich darin durch Kapitalbilder vertreten. Der mit Radirungen und Photographien reich illustrirte Katalog ist zum Preise von 20 Francs im Handel.

Vermischte Nachrichten.

Dem Bildhauer Hartzer in Berlin hat das Schiedsgericht für Errichtung eines Marschner-Denkmals in Hannover den Preis ertheilt für einen Entwurf, der den Komponisten in stehender Figur darstellt; zu beiden Seiten zwei weibliche Figuren, Musik und Gesang. Die drei Figuren werden in Erz gegossen, das Postament aus festem Sandstein gearbeitet. Hartzer ist ferner mit der Ausführung eines Thaer-Monuments beauftragt, welches in Celle, wo der bedeutende Landwirth mehrere Jahre wirkte, aufgestellt werden wird. Die Figur Thaer's wird in Marmor gehauen. (Ill. Ztg.)

Aus Lübeck schreibt man der Köln. Ztg.: „Die neue Zierde unseres Marktplatzes, der hohe gothische Brunnen, ist vollendet. Der Haupttheil, die schlanke Pyramide aus grauem Sandstein, wurde schon im November v. J. aufgestellt, auch das weite Bassin aus schwedischem Granit gleichzeitig um die Pyramide zusammengefügt. Die Randbilder, (Heinrich der Löwe, Kaiser Friedrich Barbarossa, Herzog Adolph von Holstein-Schaumburg und Kaiser Karl IV.) in Aachen unter Aufsicht des Architekten Schneider, von welchem der Entwurf zum Brunnen herrührt, aus weißem Sandstein angefertigt, wurden bereits aufgestellt und sind von imposantem Eindruck. An des Kaisers Geburtstag soll die Bauplanke entfernt und der Brunnen in Thätigkeit gesetzt werden."

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Cornill, O., Jacob Heller und Albrecht Dürer (im Neujahrsblatte des Vereins f. Geschichte u. Alterthumskunde in Frankfurt a. M. für 1871 72) Frankfurt, Alt.

Pater Walter H., Studies in the history of the renaissance. London, Macmillan.

Dobbert, Eduard, Über den Stil Niccolo Pisano's und dessen Ursprung. München, Ackermann.

Auktions-Kataloge.

Miethke & Wawra in Wien. Auktion am 21. März. Illustrirter Katalog der Sammlung H. G. Heidl in Wien. Sammlung moderner Oelbilder, Aquarelle und Zeichnungen. 96 Nummern. Der Katalog ist mit 32 Photographien ausgestattet. Preis 5 fl.

C. F. Roos in Amsterdam. Auktion am 24. April. Katalog moderner Gemälde der französischen, belgischen, holländischen und deutschen Schule. Galerie des verstorbenen Herrn W. H. de Heus de Nijenrode. 93 Nummern. Der Katalog ist mit 20 Radirungen ausgestattet. Preis 5 fl.

Zeitschriften.

Chronique des Arts. Nr. 10.

L'art au théâtre, von Darcel.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 90.

Die Hausindustrie der Bulgaren des Balkans, von F. Kanitz.

Unsere Zeit. No. 6.

Nekrologe: Eduard Magnus.

Art-Journal. März.

Exhibition of works by the late G. Mason. — Moritz von Schwind, zweiter Artikel, von Mrs Beavington Atkinson. — The wisdom of art-knowledge. — Obituary: Miss Durant; W. W. Deane; G. Shalders; A. L. Janet-Lange; L. G. Ricard. — Paris museum of copies. — Realistic attempts at sacred art. — Chapters towards a history of ornamental art, dritter Artikel, von E. Hulme (Mit Abbild.). — Antiquities of Cyprus. — Beigegeben 3 Stahlstiche.

Gazette des Beaux-Arts. März.

Collection Laurent-Richard, von R. Ménard, erster Artikel. (Mit Abbild.) — Les dessins de Michel-Ange et de Raffael à Oxford, von E. Galichon. (Mit Abbild.) — L'écriture et l'ornementation des chartes et diplômes au musée des archives nationales von L. Courajod, zweiter und letzter Artikel. (Mit Abbild.) — Gustave Ricard, von Ch. Yriarte. — Un collectionneur de l'an VI, von L. Decampa. — Le mouvement archéologique relatif au moyen âge, von A. Darcel, dritter und letzter Artikel. (Mit Abbild.) — De Hugo van der Goes à John Constable, von H. Perrier. (Mit Abbild.) — Fouilles et découvertes résumées et discutées en vue de l'histoire de l'art par Beulé, von A. Grayer. Beigegeben: Medea, nach Delacroix radirt von Perrin. — Der Bach, nach J. Dupré radirt von Greux. — Waldesraum, nach Th. Rousseau, radirt von Lefort. — Selbstportrait von G. Ricard, radirt von L. Rat. — Die Herberge, nach J. von Ostade radirt von Jacquemart. — Der Trompeter, nach Philipp Wouwerman radirt von Le Rat. — Der zerbrochene Krug, nach Debucourt radirt von Courtry. — Der Steg, nach J. Ruisdael radirt von Lalanne. — Portrait von Canova, nach Jackson radirt von Rajon. — Stilleben, nach A. van Beyeren radirt von Gilbert. — Am Ufer der Maas, nach Goyen radirt von Lalanne.

Inserate.

Kupferstich-Auktion den 1. Mai 1873.

Demnächst wird erscheinen:

Verzeichniss der Kupferstichsammlungen des Herrn **F. X. Zettler**, Direktor des Glasmalerei-Instituts in **München**, und der Patrizierfamilie **Hörmann von Guttenberg**, welche nebst Theilen der Sammlungen der Herren **Graf Fugger-Glött** und Reichsrath **K. M. von Aretin** am 1. Mai 1873 im Geschäftslokale des Unterzeichneten versteigert werden soll. Circa 2000 Nummern.

Der Katalog umfasst die Meister des XV. bis Mitte des XVI. Jahrhunderts, sowie Kleinmeister und Ornamentstiche aus allen Zeitaltern der Kupferstecherkunst, namentlich sind die Werke von Dürer, H. S. Beham, Virgil Solis, de Bry und Ducerceau in seltenen, kostbaren Blättern und vorzüglichen Abdrücken vertreten. Der Unterzeichnete empfiehlt sich zur gewissenhaften und prompten Ausführung von Aufträgen. Kataloge sind sowohl direkt von ihm wie auch von jeder grösseren Kunsthandlung zu beziehen.

[120] **L. Rosenthal's Antiquariat in München.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Digitized by Google

Verloosung von Oelgemälden

und anderen Kunstwerken

[121] zum Besten des

Vereins der Düsseldorfer Künstler

zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe.

Die Besitzer von Loosen benachrichtigen wir ganz ergebenst, daß die Ziehung

am Montag den 30. Juni 1873,

Morgens von 9 Uhr ab,

durch einen vereidigten Notar zu Düsseldorf **in dem Lokale der städtischen Tonhalle** stattfinden wird.

Die General-Agenten zum Vertriebe der Loose sind die Herren

Buchhändler **W. Nädelen** (Schaub'sche Buchhandlung) und
A. Schmidt, Marienstraße 23,
beide zu Düsseldorf.

Düsseldorf, den 13. März 1873.

Das Verloosungs-Comité.

Der Unterzeichnete macht wiederholt auf diese mit vorzüglichen Gewinngegenständen ausgestattete Verloosung aufmerksam. Unter anderen Meisterstücken kommt dabei ein vorzüglicher **Andreas Achenbach „Castell Gandolfo bei Abendbeleuchtung"** vor.

Loose à 1 Thlr. sind noch zu haben und vom Unterzeichneten gegen Nachnahme oder Posteinzahlung zu beziehen.

E. A. Seemann in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe.

[122] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [123]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung

von

Fr. Bodenstedt, F. Bonn, Th. Colshorn, E. Endlin, Eman. C. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Güll, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, O. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von O. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Führich, Albert Hendschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark — 10 Sgr. — 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

K. A. von Heideloff,

Deutsches Fürsten- und Ritteralbum der Marianischen Ritterkapelle in **Stassfurt.** Mit genealog. Notizen und Vorrede von Dr. A. v. Eye. **Prachtwerk** in 4. mit 15 Tafeln, wovon 12 mit **276 Wappen** in **Gold, Silber** und **Farbendruck.** 2 Tafeln Abbildungen der Kirche und 1 Titelbild. Statt Ladenpreis 6 Thlr. **nur 2 Thlr.** offerirt in tadellosen Exemplaren [124]

Isaac St. Goar,
Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 25.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

4. April 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Denkmale deutscher Kaiser. — Ein Selbstbildniß von Bartol. Passeretti. — Richter, Christliche Architektur und Plastik in Rom vor Constantin dem Großen. — Nekrologe: Joh. Heinr. Rod. Köhler; George Catlin; Thomas Sully; George Palmer Putnam — Michiels' Geschichte der Architektur und Malerei vom 4. bis 16. Jahrhundert. — Standbild Peter's von Cornelius. — Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. — Münchener Kunstverein. — Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Prof. Heinrich Mücke's neueste Arbeiten. — Kriegerdenkmal, entworfen von Heinrich Hofmeister. — Münchener Erzgießerei. — Kriegerdenkmal zu Schwerin. — Auktionskataloge. — Inserate.

Denkmale deutscher Kaiser.

Die jüngste, durch harte Kämpfe errungene Wiederaufrichtung des deutschen Reichs unter der Krone Preußen hat unser Nationalgefühl neu belebt und die Erinnerung an die ruhmreichen Zeiten unserer alten Kaiser wieder wach gerufen. Immer mehr wird die deutsche Geschichte durch Herausgabe populärer Schriften zum Gemeingut des Volkes gemacht; auch an wissenschaftlichen Bearbeitungen und Quellenforschungen zur deutschen Geschichte ist in neuerer Zeit unsere Literatur bedeutend vermehrt worden. Ich nenne nur das großartig angelegte Werk von Pertz, Monumenta Germaniae histor., die „Forschungen zur deutschen Geschichte, herausgegeben von der k. bayer. Akademie der Wissenschaften in München" und Giesebrecht's Geschichte der deutschen Kaiserzeit. Schon spärlicher vertreten sind kulturhistorische Schilderungen der deutschen Vergangenheit. Hier stehen die Werke von Freytag, „Bilder aus der deutschen Vergangenheit", Falke, „Deutsche Trachten- und Modenwelt" und Kriegk, „Deutsches Bürgerthum im Mittelalter", fast einzig da. Die Kunstgeschichtschreibung, welche sich früher hauptsächlich mit der Erforschung der Baukunst oder einzelner Hauptmeister der Malerei, wie Dürer, beschäftigte, hat erst neuerdings auch den übrigen Künsten, Kunstgewerben und Kleinkünsten ihren wohlverdienten Platz eingeräumt. Von einer genauen, alle Verhältnisse gleich eingehend würdigenden Darstellung unserer nationalen Kunstgeschichte sind wir aber noch weit entfernt. Die Kunstbestrebungen der einzelnen Kaiser z. B. sind in den Handbüchern der Kunstgeschichte noch nicht genug hervorgehoben worden. Ebenso fehlt es an einer kunstarchäologischen Darstellung der noch erhaltenen Kaiser-Denkmale, d. h. an Abbildung und Beschreibung alles dessen, was sich an die Personen der Kaiser selbst knüpft und zwar an ihre persönliche Erscheinung, ihren Charakter, ihr Familienleben, die Wahl- und Krönungsfeierlichkeiten, die Hofhaltung, die Reichstage, die großen Synoden und Kirchenfeste, Tod und Bestattung des Kaisers, sein Grabmal ꝛc., dann eine möglichst vollständige Zusammenstellung der noch erhaltenen Bilder (Porträts) der Kaiser nach Mosaiken, Miniaturen, Skulpturen, Gemälden, Medaillen, der Siegel und Handzeichen, der Reichsinsignien, Gewänder, Waffen und Geräthe, schließlich ihrer Bauten, vornehmlich der Schlösser und Pfalzen.

Schon mehrfach hat man versucht, die Bildnisse der deutschen Kaiser darzustellen, aber immer ohne zuvor die genügenden vergleichenden Studien der alten Vorbilder zu machen. Schreiber dieses hatte schon vor mehreren Jahren angefangen, dahin gehende Studien zu sammeln, und will in diesen Mittheilungen speciell mit Rücksicht auf die deutschen Künstler, denen in dieses Gebiet einschlägige Aufträge zu Theil werden, eine kleine literarische Revue halten, um zu zeigen, was bisher in dieser Richtung publizirt worden ist. Da muß vor allem das treffliche Werk von Bock angeführt werden: „Die Reichskleinodien des h. römischen Reichs deutscher Nation und die Krönungsinsignien Böhmens, Ungarns ꝛc. Wien. k. k. Staats-Druckerei. 1864". Dieses kostbare Prachtwerk enthält auf 46 Tafeln in prachtvollem Farbendruck sämmtliche noch im Schatze zu Wien und im Münster zu Aachen aufbewahrten Reichskleinodien wie: Kronen, Scepter, Schwerter, Gewänder, heil. Geräthe ꝛc. nebst den formverwandten Parallelen. Der archäologisch-wissenschaftliche Text ist

Digitized by Google

mit 170 Holzſchnitten ausgeſtattet. Die deutſchen Kaiſermünzen des Mittelalters ſind von Cappe vortrefflich abgebildet in: „Die Münzen der deutſchen Kaiſer und Könige des Mittelalters“. 2 Bde. 8° Dresden und Berlin. 1850. — Die Siegel der deutſchen Kaiſer finden ſich nur in älteren Werken ungenügend abgebildet; eine Ausnahme machen die Siegel der öſterreichiſchen Kaiſer, von K. v. Sava in den Mittheilungen der Centralkommiſſion für Erforſchung und Erhaltung der Baudenkmale in trefflichen Holzſchnitten publizirt. Ein gutes Verzeichniß exiſtirt von Römer-Büchner: „Die Siegel der deutſchen Kaiſer, Könige und Gegenkönige. Frankfurt 1851“. 8°. Bildniſſe deutſcher Kaiſer ſind vereinzelt in verſchiedenen Werken zu finden, z. B. in Hefner Alteneck, „Trachten des chriſtlichen Mittelalters“, Förſter, „Denkmale deutſcher Bildhauerei und Malerei“. Raumer, „Geſchichte der Hohenſtaufen“ und als Titelbilder in Monographien über einzelne Kaiſer. Von älteren Werken ſind zu nennen: Cuspinianus (mit Medaillon-Porträts in Holzſchnitt) „De Caesaribus atque Imperatoribus Romanis opus insigne. Fol. Argentorati. 1540“. Hub. Gholtz, „Les images de tous les empereurs depuis J. Caesar jusques à Charles V. Anvers. 1559“. Fol. mit 157 Radirungen. Huttichius „Imperatorum et Caesarum vitae cum imaginibus ad vivam effigiem expressis. Lugduni 1555“. Mit Medaillon-Porträts in Holzſchnitt.

Die Kaiſer aus dem Erzhauſe Oeſterreich wurden von Francesco Terzi, dem Hofmaler Maximilian's II., in dem Werke „Austriae gentis imaginum V partes. Oeniponti. 1569—73“ geſtochen.

Die Grabdenkmale der deutſchen Kaiſer ſind noch nie geſammelt worden.

Außer verſchiedenen Abhandlungen in hiſtoriſchen Zeitſchriften iſt zu bemerken: Francesco Daniele. „I regali sepolcri del Duomo di Palermo. Napoli 1784“, ein für die damalige Zeit koſtbares Prachtwerk, enthaltend die Reſultate der Ausgrabungen der hohenſtaufiſchen Gräber im Dome zu Palermo. Ferner iſt zu erwähnen Litzel, „Hiſtoriſche Beſchreibung der kaiſerlichen Begräbniſſe in der h. reichsfreien und kaiſerlichen Begräbnißſtadt Speier. 1751“.

Von Grabmonumenten der älteren deutſchen Kaiſer und Könige ſind noch folgende erhalten:

1) Rudolph von Schwaben, im Dome zu Merſeburg.
2) Heinrich VI., im Dome zu Palermo } Sarkophage.
3) Friedrich II., im Dome zu Palermo }
4) Rudolph von Habsburg, in der Krypta des Domes zu Speier.
5) Heinrich VII., im Dome zu Piſa.
6) Günther von Schwarzburg, im Dome zu Frankfurt.
7) Ruprecht von der Pfalz, in der h. Geiſt-Kirche zu Heidelberg.
8) Friedrich III., in St. Stephan zu Wien.
9) Maximilian I., in der Hofkirche zu Insbruck.

Denkmale ſpäterer Zeit ſind: Heinrich II. und Kunigunde zu Bamberg, Ludwig der Bayer in der Frauen-Kirche zu München. Reſte vom Grabe Heinrich's I. finden ſich in der Schloß-Kirche zu Quedlinburg; vom Grabe Otto's II. in den vatikaniſchen Grotten unter der Peterskirche zu Rom und vom Grabe Arnulph's im Kloſter St. Emmeran zu Regensburg.

Andere Denkmäler, Waffen, Geräthe und ſonſtige Alterthümer finden ſich in folgenden Werken: Herrgott, „Monumenta domus Austriacae“. 7 Bde. Wien 1750—72. Fol. Groll und Sacken, „Die Rüſtungen und Waffen der Ambraſer Sammlung in Photographien mit Text. Wien 1857—60.“ Leitner, „Die Waffenſammlung des öſterreichiſchen Kaiſerhauſes im Artillerie-Arſenal zu Wien. 1867“ ff. Folio. Leitner, „Die hervorragendſten Kunſtwerke der Schatzkammer des öſterreichiſchen Kaiſerhauſes Wien. 1870“ ff. Folio. (Beide Werke wurden auf Befehl des Kaiſers Franz Joſeph herausgegeben.) Becker und Hefner, „Kunſtwerke und Geräthſchaften des Mittelalters in den Rheinlanden.“ Bock, „Karl's des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunſtſchätze. Köln. 1866 I. Band“; der 2. Band iſt bis jetzt noch nicht erſchienen. Ueber kaiſerliche Pfalzen iſt Folgendes anzuführen: Hundshagen, „Der Palaſt Barbaroſſa's zu Gelnhauſen“, Benkard, „Die Reichspaläſte zu Tribur, Ingelheim und Gelnhauſen und das Schloß Trifels. Frankfurt. 1857.“ Cohauſen, „Der Palaſt Karl's des Großen in Ingelheim. Mainz. 1852.“ Krieg von Hochfelden, „Die älteſten Bauwerke im Saalhof zu Frankfurt. 1843“. Unger, „Das Kaiſerhaus zu Goslar. 1872“. Rau, „Retſcherhof und Königspfalz zu Speier. 1859.“

Vorſtehendes mag genügen, um zu zeigen, wie zerſtreut das Material iſt. Wie ſchwer muß es da einem mit der Literatur weniger vertrauten Künſtler werden, wenn an ihn die Aufgabe herantritt, einen Kaiſer hiſtoriſch richtig darzuſtellen! Wie viele falſche Darſtellungen ſieht man denn auch noch heutzutage auf hiſtoriſchen Gemälden, von dramatiſchen Darſtellungen gar nicht zu reden! Selbſt die mit großem Aufwande gemalten Kaiſerbilder im Römer zu Frankfurt a. M. ſind, ſoweit ſie nicht nach guten Vorbildern gemalt worden ſind, was bei den ſpäteren Kaiſern allerdings der Fall iſt, nicht zuverläſſig in Geſtalt und Tracht abgebildet. Erſt dann können derartige Mißgriffe nicht mehr vorkommen, wenn man ſämmtliche gleichzeitige oder wenigſtens bald nach dem Tode der Kaiſer angefertigte Bildniſſe ꝛc. zuſammenſtellt und in einem allgemein zugänglichen Werke vereinigt herausgibt. Nebenbei müßte man aber auch die Nachrichten der Schriftſteller fleißig ſammeln und kritiſch ſichten; denn von manchen der älteren Kaiſer iſt außer dem Siegelbilde faſt keine bildliche Quelle erhalten; man iſt ſomit nur auf die ſchriftlichen Berichte angewieſen.

Digitized by

Möchte Vorstehendes dazu aufmuntern und anregen, diese Lücke in unserer Literatur bald auszufüllen! Auch Giesebrecht macht in Bezug auf das Ceremoniell bei Kaiserkrönungen darauf aufmerksam, daß das Material zu einer solchen Arbeit vorhanden, aber bisher gar nicht oder doch nicht erschöpfend benutzt worden ist.

Max Bach.

Ein Selbstbildniß von Bartol. Passerotti.

Im Laufe des Herbstes 1872 wurde in Boston auf einer Auktion ein kleiner, kaum kenntlicher Porträtkopf zum Preise von 37 Cents (ungefähr 13 Neugroschen) losgeschlagen und von dem Besitzer alsbald gegen einen alten Kupferstich vertauscht. Der Porträtmaler L. A. Schirmer, dem der Kopf zu Gesicht kam, glaubte unter dem Schmutze, welcher denselben bedeckte, eine gute Arbeit zu erkennen, und nachdem er das Bild gereinigt und den alten Firniß beseitigt hatte, kam denn auch eine keck gemalte, sehr lebendige Skizze zum Vorschein. Da das Bild auf eine zweite Leinwand sehr ungeschickt aufgezogen war, so daß die Bildfläche Falten zeigte, so schritt Herr Schirmer daran, diese zweite Leinwand abzulösen, und entdeckte nun eine Inschrift auf der Originalleinwand, welche, wenn dieselbe ächt ist, von einigem Interesse für die Kunstgeschichte zu sein verspricht. Sie lautet nämlich folgendermaßen:

> Bartolo^o Passerotti. Fece di sua mano sua effigie di eta d'anni 51 in Bo^a Donato da esso a me Gio. Batta. Deti. Adi 9 A. D. 1571.

Da die Künstlerlexika den Bart. Passerotti 1540 geboren werden lassen, so würde er nach dieser Inschrift wenigstens 20 Jahre älter werden.

Herr Schirmer hat Photographien von der Skizze anfertigen lassen, und Abdrücke davon nach Dresden und nach Florenz gesandt, um durch den Vergleich mit den dort befindlichen Selbstporträts des Meisters die Aehnlichkeit feststellen zu können.

Der höchst lebensvolle Kopf ist ziemlich gut erhalten. Nur in dem Barte ist eine abgeriebene und, wie es scheint, wieder zugeschmierte Stelle. Die Arbeit des Herrn Schirmer beschränkte sich auf das Reinigen. Retouchen hat derselbe an dem Bilde nicht vorgenommen.

K.

Kunstliteratur.

Dr. J. Richter, Christliche Architektur und Plastik in Rom vor Constantin dem Großen. Jena, Frommann 1872. 28 S. 8.

Der Verfasser dieser kleinen, anziehend und anregend geschriebenen Abhandlung stellt Eingangs derselben den Satz auf, daß „in dem Aufkommen des Basilikenstils schon das Aufgeben der erstchristlichen Bauweise constatirt sei, auf Grund der bis jetzt noch nicht widerlegten Behauptung, daß die christliche Basilika aus der heidnischen Gerichtshalle hervorgegangen sei." Ebenso geht die Rotunde, das Modell und Motiv des christlichen Kuppelbaues, auf die antiken Rundtempel, namentlich auf das Pantheon des Agrippa zurück. Es lag im Interesse der Kirche, sich antiker Tempel zu ihren Zwecken zu bemächtigen. Man begnügte sich durch Weihungen die bösen Geister aus ihnen zu vertreiben; höchstens nahm man einige Umgestaltungen vor, die in Folge des veränderten Kultus nothwendig erschienen. — Die erste Kirche in jener urchristlichen Bauweise wurde vor einigen Jahren von Rossi und Marchi in der römischen Campagna entdeckt. Aus den noch vorhandenen Grundmauern konnte der ziemlich einfache Grundriß hergestellt werden. Eine Vergleichung mit den Katakombenkirchen gibt die Mittel an die Hand, sich ein allgemeines Bild von der erstchristlichen Bauweise zu machen. Bei einiger Phantasie erkennt man bereits eine scharf ausgeprägte Trennung des Chors vom Langhaus durch zwei Ausbuchtungen, die man mit dem späteren Querschiffe vergleichen kann. Das Hauptmerkmal der urchristlichen Kirche scheint die Stellung des Altars in der Mitte gewesen zu sein. In S. Apollinare in Classe bei Ravenna hat sich der Altar an dieser Stelle noch vorgefunden. Mehr läßt sich über die Konstruktion jener Kirchen nicht feststellen, bevor nicht in Aussicht stehende Entdeckungen im Orient ein umfangreicheres Material herbeigeschafft haben. Mit größerer Bestimmtheit läßt sich nach des Verfassers Ansicht der Charakter der erstchristlichen Plastik erkennen. Doch geht aus seiner Schilderung des bedeutendsten Monuments, welches in Betracht kommt, der Statue des guten Hirten von S. Paolo fuori le mura im Museum des Lateran, nicht ganz deutlich hervor, ob und in wie weit die Stilunterschiede von der altklassischen Kunst so bedeutend sind, daß man auf Grund dieses einen Monuments, der auf S. 20 beschriebenen Lampe im Vatikan und des Reliefs im Lateran (S. 24) eine eigenthümliche und selbständige Entwickelung der altchristlichen Plastik annehmen kann. Jedenfalls geht der Verfasser in seinem Enthusiasmus für jene Kunstrichtung zu weit, wenn er im Hinblick auf die verschiedenartigen Typen des guten Hirten behauptet, in der altgriechischen Kunst hätte nur ein Typus für Zeus, Apollo ꝛc. als berechtigt gegolten. Wenn er hier besonders die archaische Kunst im Auge hat, so läßt sich diese schon deswegen nicht mit der altchristlichen vergleichen, weil diese in unmittelbarer Umgebung der heidnischen Kunst entstanden ist und somit fremde Muster und Vorbilder nach Gutbefinden umbilden und verwenden konnte, während die archaische Kunst der Griechen ganz auf eigenen Füßen stand. Wenn auch de Rossi, Roma sotterranea, I, S. 347 die Ableitung des guten Hirten aus einem heidnischen Typus als unrichtig nachgewiesen hat, so ist deßhalb noch nicht jede Verwandtschaft mit einem antiken Schema überhaupt zu negiren. Jugendliche Göttergestalten, wie die eines Apollon, vielleicht auch die Gestalt eines Orpheus, der auf Katakombenmalereien zuweilen erscheint (z. B. Perret, T. XX) in ähnlicher Weise wie der gute Hirte von Thieren umgeben, mögen bei der Bildung jenes Typus immerhin mitgewirkt haben.

Jedenfalls sind wir dem Verfasser dankbar für die mannigfachen Fingerzeige, die er für die Werthschätzung der altchristlichen Kunst gegeben hat. Wir wünschen, daß sie Anregung zu weiteren Forschungen in „dem allgemeinen über die erstchristliche Kunst gelagerten literarischen Dunkel diesseits der Alpen" geben mögen.

A. Rosenberg.

Digitized by Google

Nekrologe.

K. **Johann Heinrich Robert Köhler,** Porträtmaler und anatomischer Zeichner, geboren zu Leipzig 14. Februar 1807, starb zu New-York am 7. December 1872 an der Lungenentzündung. Er war ein Sohn des Stadtmusikus Heinrich Köhler, erhielt seine erste künstlerische Ausbildung an der Akademie seiner Vaterstadt unter Johann Veit Schnorr und bildete sich dann in Dresden unter Professor Pochmann weiter aus. Im Jahre 1848 ging er nach Amerika und ließ sich in New-York nieder. In Leipzig, wo er während der Jahre 1841 bis 1848 als Lehrer im Freihandzeichnen an der polytechnischen Sonntagsschule wirkte, war Köhler seiner Zeit auch als Porträtmaler nicht unbekannt. In Amerika dagegen glückte es ihm, aus Mangel an geschäftlichem Talente, nur schlecht, und er sah sich deßhalb gezwungen, seinen Lebensunterhalt mit allerlei handwerklichen Malereien zu verdienen. Nur seinem Beruf als anatomischer Zeichner, in dem er sich schon früher durch die Zeichnungen zur zweiten Auflage von Prof. Bock's „Hand-Atlas der Anatomie des Menschen" (Leipzig 1844) hervorgethan hatte, blieb er bis zum Ende treu, und man kann wohl sagen, daß er in der Ausübung dieses Berufes starb, da er den Keim zu seiner letzten Krankheit durch eine Erkältung legte, welche er sich zuzog, während er auf einem Werfte für die New-Yorker Gesundheitsbehörden Zeichnungen nach todten, in Folge der Epidemie gestorbenen Pferden machte. Zu dem Berichte derselben Behörde über die „Texanische Viehseuche" (s. Third Annual Report of the Metropolitan Board of Health, Albany 1868) lieferte er eine große Anzahl aquarellirter Illustrationen.

K. **George Catlin,** hauptsächlich bekannt wegen seines achtjährigen Aufenthaltes unter den nordamerikanischen Indianern, starb am 23. December 1872 zu Jersey City, im Staate New-Jersey, im Alter von 78 Jahren. Er war aus Wyoming Valley, in Pennsylvanien, gebürtig, studirte zuerst die Rechte, wandte sich dann der Malerei zu und ging 1832, von einer Indianerdelegation angelockt, welche er in Philadelphia gesehen hatte, nach dem Westen und Süden der Vereinigten Staaten, woselbst er 48 Indianerstämme besuchte, und viele Skizzen und Beobachtungen sammelte. Letztere veröffentlichte er 1851 in einer Serie von illustrirten Briefen. Seine Galerie von 200 berühmten indianischen Häuptlingen und Kriegern wurde in allen größeren Städten Amerikas und Europas ausgestellt. Außer den erwähnten Briefen publicirte Catlin noch mehrere andere Schriften über seine Erfahrungen mit und unter den Indianern.

K. **Thomas Sully,** ein in Amerika geschätzter Porträtmaler, starb den 5. November 1872 zu Philadelphia. Er wurde im Juni 1783 zu Horncastle, Lincolnshire, in England, geboren und kam mit seinen Eltern, Schauspielern von Profession, im Jahre 1792 nach Amerika. Seine ersten Studien machte er in Charleston, Süd-Karolina; 1813 etablirte er sich als Porträtmaler in Richmend, Virginien, ging dann nach England, wo er unter vielen Entbehrungen an der Akademie unter West studirte, und ließ sich endlich in Philadelphia nieder. Unter der großen Anzahl seiner Porträts, die man überall in den Vereinigten Staaten, hauptsächlich aber in der Akademie der schönen Künste in Philadelphia, sowie im Privatbesitz ebenda, sehen kann, befinden sich viele hervorragende Persönlichkeiten, wie der Schauspieler G. F. Cooke als Richard III., die Sängerin Wood als Amina, der Schauspieler Charles Kemble, die Schauspielerin Fanny Kemble, als Julia, Thomas Jefferson, General Lafayette, Kommodore Decatur, die Königin Victoria, 1838 nach dem Leben gemalt, u. A. m. Sein „Washington den Delaware überschreitend" befindet sich im Museum zu Boston. Außer Porträts malte Sully auch viele Idealköpfe, zumal Shakespeare'scher Frauen. Er war Mitglied der pennsylvanischen Akademie der schönen Künste.

K. **George Palmer Putnam,** geboren 21. Februar 1814 zu Brunswick, im Staate Maine, gestorben 20. December 1872 zu New-York am Schlagfluß, verdient es, wegen seiner erfolgreichen Bestrebungen im Interesse der Kunst in Amerika, in der „Chronik" genannt zu werden, wenngleich er nicht ausübender Künstler war. Putnam war Buchhändler, machte sich aber schon mit dem 19. Jahre als Schriftsteller bekannt, obgleich er nur eine ganz gewöhnliche Schulbildung erhalten hatte. Seine Verdienste um die amerikanische Literatur, welche nicht gering sind, gehören nicht hierher. Der Kunst hat er nicht nur als einer der ersten amerikanischen Verleger illustrirter Prachtwerke und als immer bereiter Mitarbeiter im Felde künstlerischer Unternehmungen Vorschub geleistet, sondern auch, und zwar hauptsächlich durch seine jahrelange Betheiligung an allen den Versuchen, welche endlich in der Gründung des Metropolitan Museum of Art ihren Abschluß fanden. Als einer der Gründer dieses Instituts und als erster Superintendent desselben (welches Amt er unentgeltlich verwaltete), hat er sich einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Kunstinstitute seines Landes gesichert.

Kunstgeschichtliches.

Sn. **Das Haus Reusnard** in Paris hat die Scharte wieder ausgewetzt, die ihm der Verlag der Demmin'schen „École Allemande" (S. Kunstchronik, Nr. 9 d. J.) beigebracht. Zur Versöhnung des beleidigten Nationalgefühls hat der neue Besitzer der alten Firma eine von dem durch seine „Histoire de la Peinture Flamande" als Deutschenfresser bekannten Alfred Michiels verfaßte „Geschichte der Architektur und Malerei vom IV. bis XVI. Jahrhundert" in dritter Auflage in Druck ausgegeben: „einen stattlichen Band, wie es in einer Besprechung der Chronique des arts heißt, der nicht etwa bereits feststehende Thatsachen einfach zusammenfaßt, vielmehr eine lange und ernsthafte Untersuchung bildet, durch welche alte Irrthümer, antiquirte Gemeinplätze zurückgewiesen werden, welche bis heutigentags die Geschichte der Architektur und Malerei verunstaltet haben." Man höre, was nach demselben Referat dieser vlämische Herman Grimm „par exemple" bezüglich der Kölnischen Malerschule entdeckt hat: „Von Neuem vernichtet A. Michiels die vorgebliche, von dem germanischen Eigendünkel erfundene Kölnische Schule, die er schon in seiner „Geschichte der vlämischen Malerei" auf ihr Nichts zurückgeführt hatte, ohne einen einzigen seiner Beweisgründe zu wiederholen. Dieses Mal macht er mit Aktenstücken, die er den Kölnischen Archiven selbst entnommen, und mit Hülfe datirter Gemälde die leere Hypothese zu nichte. Deutschland brachte dieselbe nur auf, in der Absicht sich der Ehre zu versichern, die nordische Kunst, die der gewaltigen vlämischen Schule den Weg gewiesen, begründet zu haben". Ob wohl unsere Nachbarn jenseits der Vogesen die Kölnische Schule auch durch die vlämische Brille ansehen würden, wenn das linke Ufer des Rheins in ihrem Besitz geblieben wäre? Und wie lange wird es dauern, bis auch die elsässische Schule als eine reine Fiktion „vermichelt" wird?

Konkurrenzen.

B. **Für das Standbild Peter's von Cornelius,** welches in Düsseldorf errichtet werden soll, hat der deutsche Kaiser die Summe von siebenhundert Thalern beigesteuert. Bis zum Monat Juli sollen die Konkurrenzskizzen eingeliefert werden, zu deren Anfertigung die ganze deutsche Künstlerschaft bereits vor längerer Zeit eingeladen wurde. Man sieht dem Ergebniß der Konkurrenz mit Spannung entgegen.

Kunstvereine.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen veröffentlicht seinen Bericht über das 43. Verwaltungsjahr vom 1. November 1871 bis 31. Oktober 1872. Derselbe gedenkt des Brandunglücks, welches das Düsseldorfer Akademiegebäude betroffen und dem Verein durch Vernichtung von Kupferplatten und Abdrücken einen Schaden von etwa 25,000 Thalern verursachte. Auf der Ausstellung des Vereins wurden von demselben 53 Bilder im Werthe von 12,194 Thaler angekauft, von Privaten 14 Bilder im Werthe von 4318 Thaler. Für das vergangene Jahr kam als Nietenblatt Vogel's Stich nach Piloty's Gemälde „Seni vor der Leiche Wallensteins" zur Vertheilung, für 1873 ist als Nietenblatt Forberg's Stich nach Vautier's Gemälde „Fruchtlose Strafpredigt" bestimmt und für das nächste Jahr ein Stich von Steifensand nach Paolo Veronese's „Anbetung der h. drei Könige". Der Kupferstecher Nüsser wurde mit Ausführung eines Stiches nach Baur's „Christliche Märtyrer" beauftragt. Die Zahl der Aktionäre ist um 1205, nämlich von 5430 auf 6635 gestiegen.

Digitized by

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Unter den in letzter Woche ausgestellten, für die Weltausstellung bestimmten Werken nennen wir zunächst drei interessante Bilder unseres trefflichen Bodenmüller: „Die Schlacht bei Sedan", „Bivouak bei Ingolsheim vor der Schlacht bei Wörth" und „Bei Froschweiler nach der Schlacht bei Wörth". Bodenmüller hatte sich im heiligen Kriege gegen den übermüthigen Nachbar nicht mit der Studienmappe unter dem Arm einem Armeecorps angeschlossen, er beschaute sich die Schlachtfelder nicht aus sicherer Ferne, sondern er stand im Kugelregen bei einer der Kolonnen, die wir auf seinem großen Bilde von der Schlacht bei Sedan in voller Arbeit begriffen sehen; er half mit Granaten den Laubwald säubern, der sich nördlich von Bazeilles das Thal hinaufzieht; er hielt auf freiem Felde den französischen Kolonnen gegenüber, welche hier zu wiederholten Malen den eisernen Ring zu sprengen suchten, der sie immer enger umschloß, und den französischen Batterien gegenüber, unter deren kräftigem Schutze diese Kolonnen vorgingen. Er sah die bayerische Infanterie hier in aufgelösten Reihen sich mit dem Bajonette auf den Feind werfen, um ihn aus dem Walde zu jagen, und sah sie dort in enggeschlossenen Reihen in das brennende Bazeilles stürmend einrücken. Und diese Unmittelbarkeit der Anschauung, das Bewußtsein des thätigen Eingegriffenhabens in die Aktion ist es, welche in dem großen Schlachtenbilde Bodenmüller's allerorten sich geltend macht. Er mochte den wüthenden Kampf mit den Augen des Künstlers sich angesehen haben, aber er hat offenbar den wackeren Streiter für sein Vaterland nicht ausgezogen, als er wieder vor der Staffelei stand, und diesem Umstande verdanken wir es, wenn uns sein Bild wie kein anderes in der überzeugendsten Weise die Situation vorführt, wenn es unserer Vorstellungskraft möglich wird, sich wenigstens einen Theil jenes in der Weltgeschichte einzig dastehenden Ereignisses klar zu machen. Von kleineren Maßverhältnissen sind die beiden andern Bilder des trefflichen jungen Künstlers, für den München freilich nicht der rechte Platz ist, um sich anders als theoretisch geltend zu machen. — An Bodenmüller's Arbeiten schließt sich in versöhnender Weise L. Braun's „Nach der Einnahme von Froschweiler" an. Sahen wir dort den Vorabend der Schlacht, die Schlacht selbst und die grauenvolle Nacht, welche ihr folgte, so führt uns Braun den stürmischen Jubel des Sieges vor, der den geliebten Heerführer, den künftigen deutschen Kaiser umbraust. — Von Sedan und aus dem wieder deutsch gewordenen Elsaß ist es ein weiter Weg nach der Lagunenstadt, wohin uns R. Kuppelmayr in seinem „Concerte" führt. Es sind die glanzvollen Tage der Republik des heiligen Markus, in die uns der Künstler versetzt, und wir gedenken der fröhlichen Feste, die Paul Veronese verewigte, und der schönen goldhaarigen Frauen, welche Tizian unsterblich machte. An die Kunst jener Zeit mahnt uns auch das von ungewöhnlich feinem Farbensinne zeugende figurenreiche Bild Kuppelmayr's. Unsere Augen haben sich leider seit Jahren daran gewöhnen müssen, zwischen schmutzigem Grau und ungebrochenen Farben, wie sie eben aus der Kapsel kommen, zu wählen und so ist es um so überraschender für die armen Gequälten, wieder einmal auf einem Bilde ruhen zu dürfen, das ein ebenso harmonisches wie brillantes Kolorit zeigt. Kuppelmayr ist ein noch junger Künstler und bisher nur wenig genannt worden, was sich auch aus dem Umstande erklärt, daß er längere Zeit Studien halber in Italien lebte, aber sein Name wird in der Zukunft noch einen guten Klang haben. — H. Thoma produzirt auf so außerordentlich leichte Weise, daß sie den Besuchern des Kunstvereins geradezu gefährlich wird: es gelingt ihnen fast keine Woche, das Ausstellungslokal zu besuchen, ohne daß sie auf ein Produkt dieses Künstlers stoßen, der sein ursprünglich schönes Talent durch Excentrizität zu Grunde richtet und in seinem felsenfesten Vertrauen auf das Urtheil einiger Freunde den Abmahnungen einer wohlwollenden Kritik dadurch Trotz bieten zu wollen scheint, daß er sich in der Unschönheit seiner Arbeiten überbietet. Angesichts dessen bleibt denn der Kritik nichts Anderes übrig, als zu schweigen. — Ein allerliebstes, in Stoff und Behandlung lebhaft an die alten niederländischen Meister erinnerndes Bildchen brachte W. Marc in seiner „Hausfrau", die eben im einfachen schwarzen Hauskleide, das weiße Spitzenhäubchen auf dem schlicht gescheitelten Haare, die Treppe heraufkommt, einen Präsentirteller mit Weinflasche und Glas in der Hand. Man möchte mit ihr eintreten zum Plauderstündchen, das in Aussicht steht. — Von G. v. Maffei sahen wir einen verendeten Hirsch, um den sich Schwarzwild versammelt, und einen Jagdhund, der durch seinen „Standlaut" den Ort anzeigt, an dem der todte Rehbock liegt. — Theod. Pixis stellte drei von seinen großen Kartons mit Motiven aus Rich. Wagner'schen Opern aus: „Elsa und Lohengrin im Brautgemache", „Elisabeth" (aus dem Tannhäuser) und „Hans Sachs und Evchen". Ich habe über diese Arbeiten, die neuerlich durch Albert photographisch vervielfältigt wurden, schon früher berichtet und kann deßhalb hier nur darauf Bezug nehmen. — Von Bankel waren drei Musikerporträts: „Händel", „Wagner" und „Mozart" zur Ausstellung geschickt, drei sauber und klar mit kräftigem Stichel gearbeitete Blätter. Der im Erdgeschoß befindliche Ausstellungsraum für plastische Arbeiten ist nur selten geöffnet; diesmal um einen „Jugendlichen Hermes" in Marmor und zwei Gypsreliefs aus der Mythe der Psyche von M. Widnmann aufzunehmen. Sie tragen alle das Gepräge der Kühle, das die Arbeiten dieses Künstlers, der mehr mit dem Verstande als dem Gefühle arbeitet, zu kennzeichnen pflegt. Wagmüller's „Brunnenmodell" (Skizze), zur Ausführung in Erz bestimmt, entbehrt der nöthigen Ruhe und des Rhythmus der Linien, steht aber gleichwohl höher als sein sogen. deutsches Nationaldenkmal zur Erinnerung an die Jahre 1870/71, das man als ein Kunstwerk ersten Ranges bezeichnete, während es in der That ein überaus unglücklicher Griff war.

Vermischte Nachrichten.

Archäologische Gesellschaft in Berlin (Sitzung vom 4. März). Nach Vorlegung der eingegangenen Druckschriften spricht Prof. Brandis über die zwei kürzlich erschienenen Bücher von Schrader über die assyrisch-babylonischen Keilinschriften. Nachdem er den Weg dargelegt hatte, auf welchem man zur Entzifferung jener Schriften gelangt ist, verbreitete er sich ausführlicher über die verschiedene Natur der darin gebrauchten Zeichen, von denen leider sehr vielen eine ganze Reihe von Bedeutungen innewohnen, so daß oft der Sinn nicht mit Sicherheit gefunden werden kann; wahrscheinlich kommt diese Vieldeutigkeit daher, daß die Assyrier die Zeichen von einem turanischen Volksstamm übernahmen und nicht nur die in jener Sprache geltende Bedeutung der einzelnen Zeichen beibehielten, sondern auch die entsprechenden aus ihrer Sprache hinzufügten. Darauf ergriff Prof. Curtius das Wort zu einigen Mittheilungen über Ausgrabungen in Athen. Die Pinakes, Thontäfelchen mit Bemalung, wurden bis jetzt immer als Votivdenkmäler angesehen; Funde an der nördlichen Stadtmauer von Athen haben gezeigt, daß sie auch sepulcralen Charakter hatten; in mehreren dort aufgefundenen Gräbern sind nämlich fünf leider stark fragmentirte Thontafeln zum Vorschein gekommen, deren Zeichnungen von Dr. Hirschfeld eingeschickt waren. Sie sind sämmtlich in streng archaischer Manier gehalten; auf einem Fragment erkennt man ein Maulthiergespann mit trefflich ausgeführten Einzelheiten; ein anderes weist eine Prothesis auf, wo eine Person dem Todten ein Kissen unter das Haupt zu legen bemüht ist. Zum Vergleich wurden einige Terrakottaplatten mit Malerei aus Corneto, jetzt im Louvre befindlich, herangezogen, auf denen besonders das Handreichen (an der Handwurzel) und eine, auf eine sitzende Person von oben sich herabstürzende, geflügelte Figur interessant schienen. Prof. Adler legte zwei Zeichnungen athenischer Monumente vor, beide aus dem Häuschen hinter dem Erechtheion (noch dort befindlich?), die eine einen Stirnziegel mit Kopf in archaischer, etwas an ägyptische Formen erinnernder Manier, die andere ein Relief darstellend (es fehlt bei Schöne, Reliefs), wo über einen Kopf eines Mannes im Profil eine Nike schwebend sichtbar wird; die Nike, im höchsten Grade sauber ausgeführt und in ziemlicher Größe gehalten, trägt in beiden Händen eine Tänie. Dieser Umstand brachte den Vortragenden auf die Vermuthung, daß hier nicht an die Nike der Parthenos, die einen Kranz trug, sondern an die des Zeus von Olympia zu denken sei, wo sie nach Pausanias eine Tänie hielt. Dagegen wandte Prof. Schöne ein, daß bei solchen kleinen Reliefs die Arbeiter nie sklavisch ihre Vorbilder benutzten, sondern sich in der freiesten Weise Abweichungen erlaubten, sodaß auch eine Nike mit der Tänie auf einem in Athen gefundenen Relief sehr wohl auf die Parthenos Bezug haben könnte. Weiter

Digitized by Google

sprach Dr. Heydemann über den sogenannten Silberschild des Scipio, in Betreff dessen er die von Lange, Rektor in Pforta, gegebene Deutung auf Abforderung der Briseis, und zwar durch Agamemnon selbst, unter Assistenz des Odysseus, für vollkommen richtig erklärte. Daß die Drohung, welche bei Homer Agamemnon ausspricht, er werde selbst gehen und die Briseis aus dem Zelte holen, von Künstlern als zur Ausführung gekommen dargestellt wurde, beweist ein Vasenbild, auf dem Agamemnon, durch Namen bezeichnet, unter Begleitung mehrerer Helden die Briseis aus dem Zelte des trauernd zurückbleibenden Achilleus wegführt. Unter den vorgelegten Schriften verdient ein Buch von Lanciani in Rom, Führer in den Ausgrabungen auf dem Palatin, mit sorgfältig ausgeführtem Plane, sowie eine Abhandlung von Kiepert über Alexandrien, gleichfalls mit Plan nach den Untersuchungen von Mehmet-Bey, besondere Erwähnung.

B. **Professor Heinrich Mücke** in Düsseldorf hat jüngst ein größeres Gemälde vollendet, welches die sterbende Cleopatra darstellt. Mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt, reiht sich dasselbe den besten Werken dieses Meisters an, der bekanntlich zu den ältesten Schülern W. von Schadow's zählt, mit dem er bereits 1827 von Berlin nach Düsseldorf kam, wo er seitdem in den verschiedensten Richtungen der Kunst unermüdlich thätig ist. Gegenwärtig arbeitet er an einem großen Friese, der, mit der Feder in einfachen Kontouren gezeichnet, den Rhein von der Quelle bis zur Mündung in seinen mancherlei Sagen und für die Kulturgeschichte bedeutungsvollsten Momenten darstellen soll. Die ersten Blätter sind bereits fertig. Wir sehen im Anfang den Gott der Alpen, dessen mit der Krystallkrone geschmücktes Haupt in die Wolken ragt. Auf seinem Schooße sitzt der Rhein, als Knabe dargestellt, der aus dem vereisten Barte des Alten die drei Quellen erwärmt, aus denen der mächtige Strom sich bildet. Links liegt, vom Beschauer abgewandt, die Gestalt der Italia, auf die Fluren der Lombardei blickend, während rechts auf einem Felsen die Germania thront, die nach allen Seiten Segen spendet. Ihr huldigen die Poesie, die Sage, die Geschichte und die Legende und diese charakteristisch aufgefaßten Figuren dürfen gewissermaßen als der Prolog des Frieses bezeichnet werden, dessen Basis die Wellen des Rheines bilden. Zunächst tritt uns nun das Leben und Treiben der Gnomen entgegen, welche die Schätze der Erde zu Geschmeide und Waffen verarbeiten, Perlen aus dem Rheine fischen und die Riesen zu ihrem Dienste haben, die ihnen das nöthige Holz herantragen. Die kostbaren Geschmeide werden in einer Höhle untergebracht und von Drachen bewacht. Dabei lagert eine Riesenfrau mit ihren Söhnen, und schließlich sehen wir als Ende dieser mythischen Zeit eine lebensvolle Gruppe von kämpfenden Riesen und Drachen, die sich gegenseitig vernichten. Es reiht sich nun die Darstellung eines altgermanischen Opfers an, dem ein vornehmer Römer verfallen soll, während Priester und Landleute ihre Gaben dazu spenden. Ferner sehen wir den Ueberfall einer römischen Villa, deren Bewohner beim üppigen Mahle schwelgend von den Feinden überrascht werden, welche die Männer tödten, die Frauen rauben, und die Statue des Zeus in den Rhein schleudern, womit gleichsam das Ende der römischen Herrschaft in diesen Gegenden angedeutet ist. Eine Gruppe heimkehrender Sieger vermittelt die Verbindung dieser schauerlichen Scenen, zu welchen das folgende Bild einen glücklichen Gegensatz bietet. Hier tritt uns nämlich bei der Mündung des Rheines in den Bodensee die Einführung des Christenthums entgegen, dargestellt durch den heiligen Gallus, der, beim Fischzug von Meerweibern mit Steinen beworfen, die See- und Bergteufel mit dem Cruzifixe beschwört. Als kräftige Jünglingsgestalt sehen wir dann den Rhein mit den Attributen der Schifffahrt und der Fruchtbarkeit an den Ufern des Bodensees, im Hintergrunde den hohen Sentis. Das Städtchen Aarbonn giebt darauf Gelegenheit zu einer schönen historischen Komposition, den Abschied des letzten Hohenstaufen von seiner Mutter Mathilde darstellend, der bekanntlich hier erfolgte. Die übrigen Theile des Frieses, die noch im Entstehen begriffen sind, werden in gleicher Weise die historischen und poetischen Begebenheiten, die sich an den Ufern unseres königlichen Rheinstromes zugetragen, zur Anschauung bringen. Als Ruhepunkte zwischen den reichen dramatischen Darstellungen sollen die Nebenflüsse des Rheins in symbolischen Figuren erscheinen und den Schluß des Ganzen soll der altersmüde Rhein bilden, der vom Ocean mit Freuden aufgenommen wird. Man sieht schon aus diesen flüchtigen Andeutungen, welch reicher Schatz von Motiven und dankbaren Momenten in diesen Zeichnungen enthalten ist, durch deren Vollendung Mücke jedenfalls ein ebenso poetisches wie künstlerisch bedeutsames Werk liefert, dem allseitige Anerkennung nicht ausbleiben kann.

B. **Heinrich Hofmeister** in Düsseldorf, ein Schüler des Professors Wittig, hat jüngst, nachdem er sich schon durch verschiedene Porträtbüsten vortheilhaft bekannt gemacht, ein sehr wirkungsvolles Modell zu einem Kriegerdenkmal vollendet. Es zeigt einen preußischen Infanteristen, der eben von der feindlichen Kugel getroffen sterbend zusammenbricht, mit der linken Hand die Wunde krampfhaft bedeckend, während die Rechte den Körper zu stützen sucht. Sein Kamerad steht hinter ihm und hebt das Gewehr zum Schuß, den Gefallenen zu rächen. Die Gruppe ist schön in den Linien und die beiden Figuren zeigen in Kopf und Bewegung den charakteristischsten Ausdruck, so daß sich eine Ausführung dieser Skizze in großen Verhältnissen sehr empfehlen dürfte.

△ **Münchener Erzgießerei.** Wie vor Jahren den Verkauf der königl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg, so beschloß die Kammer in ihrer letzten Session die Veräußerung der königl. Erzgießerei in München. Im Vollzuge dieses Beschlusses ward die genannte Anstalt zum Verkaufe ausgeschrieben, und es meldeten sich drei Kauflustige, unter welchen sich auch der gegenwärtige Inspektor Ferdinand von Miller befand, unter dessen ebenso kräftiger als umsichtiger Leitung die Erzgießerei einen weit über die Grenzen Europas hinausgehenden Ruf sich errang. Dieser war es wohl auch, der den König bestimmte, dahin zu entscheiden, daß Herrn von Miller die Anstalt um den von ihm dafür gebotenen, allerdings höchst billigen Preis von 50,000 Gulden als Eigenthum überlassen werden solle. Dadurch ist nun auch die sichere Aussicht gegeben, daß die treffliche Anstalt auf der betretenen Bahn auch fernerhin rüstig fortschreiten wird, denn Herr v. Miller wird in Verbindung mit seinen beiden kunstgewandten Söhnen dieselbe leiten.

S. **Schwerin.** Zu dem auf dem „Altengarten" zu errichtenden „Kriegerdenkmal" werden bereits die mächtigen Felsblöcke des Fundaments herangefahren. Es wird dem Denkmal Paul Friedrich's gegenüber, vom Residenzschlosse links, im Halbkreise schöner Linden seinen Platz erhalten. Das im Auftrage des Großherzogs vom Hofbaurath Willebrand entworfene Modell ist in den untern Räumen der Großh. Gemäldegalerie ausgestellt und veranschaulicht in seiner detaillirten Ausführung das Werk, wie es sich künftig der Mit- und Nachwelt präsentiren wird. — Zur Hauptfläche des Denkmals, welche von einem mit Guirlanden geschmackvoll umwundenen gußeisernen Gitter umgeben ist, führen breite Stufen von grauem Granit. Zu beiden Seiten des Eingangs sind auf einem Vorsprunge, von demselben Granit, je eine der eroberten Kanonen aufgestellt. Das länglich hohe Piedestal trägt die einfache Inschrift: „Den im Kriege 1870/71 Gebliebenen" und wird auf den vier verschiedenen Seiten die Namen derselben enthalten. Die schlanke, aus braunem Granit konstruirte korinthische Säule trägt auf ihrem vorzüglich gearbeiteten Kapitäl die Statue der Megalopolis in faltenreicher Gewandung mit der Krone auf dem Haupt und dem erhobenen Schwert in der Rechten. Der Totaleindruck des Denkmals wird auf dem sehr günstig gelegenen Platze voraussichtlich ein imponirender und gleichzeitig eine glorreiche Erinnerung sein an die ruhmvollen Kämpfe und Siege der Jahre 1870/71, an welchen auch die Mecklenburger ihren nennenswerthen Antheil hatten.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kataloge.

J. A. Stargardt in Berlin. Auktion den 8. Mai Bibliotheca typographica. Manuscripte, Incunabeln, Bücher mit Holzschnitten und Kupfern etc. Aus dem Nachlasse des Geh. Justizrath Barnheim. 1134 Nummern.

Fratelli Alinari in Florenz. Catalogo generale delle riproduzioni fotographiche. I. Parte: Vedute, Statue, Bassirilievi etc. dei antichi e moderni maestri. II. Parte: Quadri, Affreschi, Disegni etc. dagli originali. III. Parte: Riproduzioni di incisioni moderne.

Digitized by Google

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

DIE KÖNIGLICHE RESIDENZ IN MÜNCHEN.

Mit Unterstützung

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

auf Grund eigener Originalaufnahmen herausgegeben

von

G. F. SEIDEL,

Architekt und k. Bezirksingenieur in München.

Kupferstich von EDUARD OBERMAYER und Farbendruck von WINCKELMANN & SÖHNE

Der Schlusslieferung wird ein historischer Text von Dr. A. Kuhn beigegeben werden.

Erste Lieferung.

Dieses architektonische Prachtwerk wird in 8—10 Lieferungen ausgegeben, deren jede in der Regel drei Stiche und einen Farbendruck, oder auch fünf Stiche mit Wegfall des Farbendrucks, enthält.

Subscriptionspreis für die Lieferung:

Prachtausgabe (80:60 Centim.) vor der Schrift auf chines. Papier mit breitem Rande **15 Thlr. = 45 Mark.**

2. Ausgabe (80:60 Centim.) vor der Schrift auf weissem Papier mit breitem Rande **10 Thlr. = 30 Mark.**

3. Ausgabe (60:53 Centim.) mit der Schrift auf weissem Papier **8 Thlr. = 24 Mark.**

Für Verpackung zwischen Brettern wird für jede Sendung der Betrag von 15 Gr. (1½ Mark) erhoben.

Vorstehende Preise, die nur in Folge der von Sr. Maj. dem Könige Ludwig II. allergnädigst gewährten Unterstützung des Unternehmens so mässig normirt werden konnten, gelten nur für die

ersten dreihundert Subscribenten.

Späterhin wird eine Erhöhung des Ladenpreises um mindestens 20% eintreten.

Soeben ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Funfzehn Radirungen

von

Unger, Clauss und **Laufberger.**

Aus dem Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgewählt.

kl. Folio. Preis: 10 Thlr.

Laufberger's Vorhang

im

Neuen Opernhause in Wien.

Nach den Cartons gestochen von Büttemeyer.

9 Blatt kl. Folio. Preis: 6⅔ Thlr.

Leipzig, im Februar 1873.

E. A. Seemann,

Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3½ Thlr.

Von demselben, vor Kurzem an die Akademie zu Amsterdam berufenen Verfasser erschien früher:

Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit.

I. Band. Von Opitz bis Klopstock.

534 S. gr. 8. br. 1¾ Thlr., geb. 2¼ Thlr.

Digitized by Google

Grosse Gemälde-Auktion zu München.

Montag, den 21. April 1873 wird durch die Unterzeichnete eine bedeutende Sammlung **moderner Gemälde**, zumeist von **Münchener Künstlern** öffentlich versteigert.

Es kommen zum Aufwurf **Originalwerke** von **Andreas** und **Oswald Achenbach, E. D. Bolanachi, Herm. Baisch, P. Böhm, H. Bürkel, A. Calame, Decamps, A. Feuerbach, A. Flamm, H. Gude, Th. Gudin, E. Grützner, Peter Hess, L. v. Hagn, C. Herpfer, Alb. Keller, Hugo Kauffmann, W. v. Kaulbach, Ludw. Knaus, P. Körle, Heinr. Lossow, A. Lier, M. Munkaczy, G. v. Mészöly, Hans Makart, Chr. Mali, C. Millner, A. v. Ramberg, C. Rottmann, Anton** und **Otto Seitz, Ad. Stademann, Ed. Schleich, C. Spitzweg, M. v. Schwind, B. v. Tiesenhausen, Ph. Tanneur, Friedr. Voltz, W. Xylander, E. Young etc. etc.**

Mittwoch, den 23. April folgt dann die Auktion einer Sammlung **alter Gemälde**, vorzugsweise der **holländischen** und **italienischen** Schule angehörend.

Die Kataloge sind gratis und franco zu beziehen von der

[125] **Montmorillon'schen**
Buchhandlung und Auktions-Anstalt.

Wichtig für Architekten, Bauhandwerker, Bauunternehmer.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes:

Illustrirtes Bau-Lexikon. Herausgegeben von Baurath Dr. **Oscar Mothes.** Dritte gänzlich umgearbeitete Auflage mit ca. 2400 erklärenden Illustrationen. Vollständig in 60 Heften von je 4 Bogen. Preis des Heftes 5 Sgr. = 18 Kr. rh. — Sechs Hefte bilden eine Lieferung zum Preise von 1 Thlr. = 1 Fl. 48. Kr. rh.

[126] *Verlag von OTTO SPAMER in Leipzig.*

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von Moritz von Schwind.

Holzschnitt-Ausgabe.

[127] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [128]

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, F. Bonn, Th. Colshorn, L. Enslin, E. Geibel, C. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, D. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Groffe, J. Ritter v. Führich, Albert Hendschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark = 10 Sgr. = 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Joh. Gottfried Schadow,

und seines Sohnes **Rudolfo Schadow Bildhauerarbeiten** und die Transparentgemälde des Prof. **Kolbe** nach Gedichten von **Goethe**, mit Erläuterungen. **Prachtwerk mit 33 Tafeln in Imp.-Fol.** Ladenpreis 8 Thlr. offerirt zu **1 Thlr. 20 Sgr.**

[129] **Isaac St. Goar,**
Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¾ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 26.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

10. April 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Baugeschichte Berlins von Alfred Woltmann. — Franks, Catalogue of the collection of glass, formed by Felix Slade — Slade, Die Proportionen des Kopfes und der Gesichtstheile des Menschen, nach Harleß Lehrbuch. — Wilhelm Marstrand †. — Kunstverein zu Riga; Barmer Kunstverein. — Ausstellung des Münchener Kunstvereins; Permanente Ausstellung im Wiener Künstlerhaus. — Neue Bilder von Tidemand und Bautier; Ausgrabung einer Venus Statue in Pompeji. — Berichte vom Kunstmarkt: Wiener Gemälde-Auktion. — Inserate.

Die Baugeschichte Berlins von Alfred Woltmann.

I.

Mitten in das frisch und fröhlich pulsirende Leben und Treiben der Gegenwart hineinzugreifen und das in demselben Bestehende, das Gewordene aus dem Prozeß des Werdens zu erklären, angesichts der stolzen Thatsachen auf die bescheidenen und doch eingehender Betrachtung werthen Anfänge hinzuweisen, das ist fürwahr ein glücklicher Gedanke, der eine Aufgabe in sich schließt und geradezu dem begünstigten Entdecker aufdrängt, wie sie kaum dankbarer gedacht werden kann.

Seitdem man sich in Folge der Neugestaltung der politischen Verhältnisse Deutschlands daran gewöhnt hat, in Berlin als der Kaiserstadt jüngsten Datums den Mittelpunkt des neuen Reiches zu sehen, natürlich nicht im Pariser Sinne als alleiniges Centrum aller geistigen Interessen, hat Berlin, früher draußen im Reich für gar Manchen eine terra incognita, die Aufmerksamkeit auch der Fernstehenden auf sich gezogen. Man hat sich die Mühe genommen, das auf Sand gebaute Häuserchaos näher anzusehen, und man hat den Anblick trotz mancher Schattenpartien nicht so ganz übel gefunden. Die alte geschäftig verbreitete Sage, daß dort die Künste beständig frieren, hat allmählig eine nebelhaftere Gestaltung angenommen, und Professor A. Woltmann hat in seinem uns schon in einem zweiten Abdrucke vorliegenden Buche *) den neuerlichen Nachweis geliefert, daß Berlin und seine Bauwerke den Vergleich mit den anderen Hauptstädten des Vaterlandes wahrlich nicht zu scheuen brauchen, daß man „vertrauend auf das Werdende, mit Hoffnung auf das Zukünftige blicken kann."

Die architektonische Entwicklung einer Stadt, soweit sie sich in den vorhandenen Monumenten verfolgen läßt, wird zumeist bestimmt durch die Wirksamkeit charakteristischer Persönlichkeiten, die sich vermöge der Macht ihres Geistes oder zuweilen auch durch äußere Umstände eine dominirende Stellung zu verschaffen wußten und ihrer Zeit den Stempel ihres Genius aufdrückten. In richtiger Würdigung dieser Thatsachen hat Woltmann seinem Buche, je mehr es sich vom Mittelalter und den Kurfürsten entfernt, und je mehr die neuere Zeit das Hervortreten der künstlerischen Individualität begünstigt, eine vorzugsweise biographische Gestaltung gegeben. Als besonders anziehend erscheint uns die Berücksichtigung der kulturgeschichtlichen Verhältnisse, unter deren Einfluß die Bauthätigkeit in den einzelnen Epochen sich entfaltet.

Die ältesten vorhandenen Baudenkmäler Berlins gehören der gothischen Periode an: die Nikolai- und die Marienkirche, aus dem Anfang und der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, Hallenkirchen, (mit Seiten- und Mittelschiffen von gleicher Höhe) in denen sich „der schlichte, verständige Geist des Bürgerthums" ausspricht. Für die ältesten Theile der ersteren lieferten noch die erratischen Blöcke das Baumaterial. Von ungleich höherer künstlerischer Bedeutung ist die Klosterkirche (begonnen 1271 von den Franziskanern), keine Hallenkirche, sondern mit einem hoch über die Seitenschiffe erhobenen Mittelschiff, ohne Zweifel zu den „besten Leistungen der norddeutschen

*) Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Mit zahlreichen Holzschnitten. Berlin 1872, Gebr. Paetel. — Das Buch verdankt seinen Ursprung öffentlichen, im Sommer 1868 an der Berliner Universität gehaltenen Vorlesungen.

Digitized by Google

Backſteingothik“ gehörig. Von Profanbauten des Mittelalters iſt nur noch die alte Gerichtslaube übrig, die kürzlich einem übel angebrachten Terrorismus weichen mußte; ſie hat mit Beſeitigung der ſpäteren Zuthaten und mit den nothwendigen Reſtaurationen eine Stelle hinter Schloß Babelsberg bei Potsdam gefunden. — Unter den Hohenzollernſchen Kurfürſten nimmt beſonders der Bau des Schloſſes an der Spree unſer Intereſſe in Anſpruch. An die Schöpfung der verſchiedenen Theile desſelben, die jedoch durch Schlüter eine gänzliche Umgeſtaltung erfuhren, knüpfen ſich die Namen einzelner Baumeiſter, ſo des Caſpar Theiß unter Joachim II., mit dem die Einführung der Renaiſſance in Berlin beginnt, des Hans Räſpell, der eine untergeordnetere Stellung eingenommen zu haben ſcheint, vor allen der des ritterlichen Grafen Rochus zu Lynar unter Johann Georg (1578), welcher als Diplomat, Ingenieur, Feldmarſchall und Architekt mit gleichem Glücke thätig war. Da man einſt ſeine Baumeiſterſchaft als mit der Standesehre nicht verträglich angriff, erwiderte er ſtolz, daß er ſich „ſolches zu großen Ehren und Ruhm achte.“ — Bei ſeinen Bauten, die ſich durch große Solidität auszeichnen, wendete er namentlich Pirnaiſchen Sandſtein an.

Die durch den dreißigjährigen Krieg unterbrochene Bauthätigkeit wurde von dem großen Kurfürſten wiederaufgenommen. Er war es, der den Grund zu den Sammlungen des jetzigen Muſeums legte, er rief Künſtler aller Art nach Berlin, holländiſche Maler (Honthorſt, Zeemann), Baumeiſter (Memhard, den Erbauer des Schloſſes Oranienburg), und Bildhauer (Franz Duſart). Das Schloß zu Potsdam erbaute der Piemonteſe Philipp de Chieze, den Marſtall der Holländer M. Smids. Aus Holland ſtammte wahrſcheinlich auch Johann Arnold Nering, der bedeutendſte Architekt unter dieſer Regierung. Seine Thätigkeit war äußerſt glänzend und ausgedehnt: er baute den Mühlendamm, die lange Brücke, das Fürſtenhaus in der Kurſtraße, Theile des Schloſſes und eine Anzahl andrer Gebäude, welche jetzt verſchwunden ſind. Von ihm rührt auch der erſte Entwurf des Zeughauſes her, welches ſeine gegenwärtige Geſtalt durch Johann de Bodt, ſeinen plaſtiſchen Schmuck durch den großen Schlüter erhielt. Von hier datirt ſich eine neue künſtleriſche Epoche für Berlin. Jener große, aus ſeiner öden und leeren Zeit gigantiſch hervorragende Genius verſtand es, der architektoniſchen Phyſiognomie Berlins ſeine ureigenen Züge aufzuprägen. Vielfach mißverſtanden und angefeindet von einer Zeit, in der das Intereſſe für die Werke der Kunſt noch nicht in der geſunden Maſſe des Bürgerthums wurzelte, ſondern mehr oder weniger eine Treibhauspflanze der Hofluft, ein Modeartikel wie chineſiſches Porzellan war, mußte er endlich einem ſchlechteren Mann (Eoſander von Göthe) weichen. Doch flocht ihm die Nachwelt reichlich ſeine Kränze. Der großartige Bau des Berliner Königsſchloſſes, mit Ausſchluß des Portals nach der Schloßfreiheit, der Palaſt des Grafen Wartenberg (alte Poſt) und eine Anzahl anderer Privathäuſer, die imponirend aus der Maſſe der langweiligen Miethskaſernen und der überladenen Renaiſſancebauten der Gegenwart hervortreten, zeugen für die Größe des Mannes mehr als Worte es vermögen. Beſonders lehrreich iſt auch hier der Kontraſt mit bedeutenderen modernen Baulichkeiten, z. B. des Stadtſchloſſes mit dem gegenüberliegenden ſog. rothen Schloß (von Ende und Boekmann), welches an einer anderen Stelle ſeine volle Wirkung ſicherlich nicht verfehlen würde. So aber erſcheinen ſeine zierlichen, ſchönen Proportionen, ſeine ſtattliche Facade den gewaltigen und effektvollen Verhältniſſen des Schlüterſchen Meiſterwerkes gegenüber kleinlich und unbedeutend. Für uns ſind die Werke jenes genialen Künſtlers, ſeine plaſtiſchen wie ſeine architektoniſchen, ein unwiderleglicher Beweis mehr für die oft genug verkannte Wahrheit, daß nicht die große Zeit ihre Männer ſchafft, ſondern daß ſich der wahre Genius entfaltet, auch ohne ſeinen Impuls von den Regungen einer großen Zeit zu erhalten.

Unter Friedrich Wilhelm I. herrſchte der abſolute Nutzbau vor: Kirchen, Kaſernen, Verwaltungsgebäude und brauchbare Häuſer für Spießbürger, nur ſehr vereinzelt Paläſte für adlige Bewohner, in denen ſich noch die Traditionen der Schlüterſchen Schule äußerten, — darauf beſchränkten ſich die Produktionen dieſer nüchternen ſtrengen Zeit, in welcher der Zopf ſein Regiment führte, während bereits in Dresden das Rococo in dem Zwinger, dieſer „Champagnerlaune der Baukunſt“, ſeine phantaſtiſchen Blüthen trieb.

Mit Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, feierte das Rococo ſeinen Einzug in Berlin. Er beſchränkte es jedoch mehr auf die Innendekoration: hier ließ er es in überwuchernder Fülle ſchrankenlos und doch ſtets geſchmackvoll walten. In ihrer äußeren Geſtaltung zeigen die Bauwerke Knobelsdorff's eine edle Schlichtheit. Seiner Neigung für die klaſſiſche Kunſt vermochte er gegenüber dem herrſchenden Zeitgeſchmack am reinſten im Opernhauſe (1743 vollendet) Ausdruck zu geben. Der Neubau desſelben nach dem Brande von 1843 (ausgeführt von Langhans) hat den urſprünglichen Plan Knobelsdorff's im Weſentlichen nicht alterirt. Nur die inneren Räume wurden gänzlich umgeſtaltet, leider ging damit auch der glänzende Rococoſchmuck Knobelsdorff's verloren. Wie die äußere Ausſtattung beweiſt, wagte es Knobelsdorff zuerſt wieder in ſeiner Zeit zu den einfachen Formen des Alterthums zurückzukehren. Vielleicht wäre er auf dieſer Bahn ſiegreich fortgeſchritten, wenn ihm nicht ſein königlicher Bauherr, welcher ſelbſt „Facaden im Zeitgeſchmacke leidlich zu entwerfen verſtand,“ hindernd in den Weg getreten wäre. Dieſe Widerſprüche zeigten ſich bei dem Bau des Potsdamer Schloſſes, deſſen Innendekoration dem franzö-

Digitized by Google

fischen Rococo vollkommen ebenbürtig zur Seite steht, sie steigerten sich bei dem Bau von Sanssouci und später bis zu völligem Zerwürfniß, das erst nach Knobelsdorff's Tode einer völligen Versöhnung im Herzen Friedrich's Platz machte. — Knobelsdorff's Erfindung ist auch die von dem nüchternen Boumann ausgeführte jetzige Universität. Letzterer baute nach des Königs Zeichnungen die noch bestehende, mit dem stolzen Namen „Dom" behaftete Kirche und die katholische Hedwigskirche nach dem Muster des Pantheon. Aus der späteren Zeit Friedrich's ist besonders erwähnenswerth Carl von Gontard, der neben Büring und Manger bei dem großartigen Bau des neuen Palais bei Potsdam beschäftigt war und später allein die beiden Thürme auf dem Gensdarmenmarkt erbaute. Eine Schöpfung seines Schülers, Christian Unger's, ist die königl. Bibliothek, freilich auch nach den Ideen des Königs, der nicht blos die berühmte Inschrift „nutrimentum spiritus" verfaßte. Die Nachtheile, die sich aus diesem Eingreifen des Königs trotz seines Mäcenatenthums ergaben, liegen auf der Hand, und nicht blos für die Künstler selbst, welche er gelegentlich „impertinent und gottlos" nannte, „Erzcanaillen, die man zum Teufel jagen müsse", sondern auch für die gesammte Entwicklung der Kunst, welche durch die fürstlichen Launen eher gehemmt als gefördert wurde. Selbst bei Errichtung von Privathäusern war es mehr auf äußere Pracht als auf innere Brauchbarkeit abgesehen. Zuweilen litt auch die Solidität der Gebäude unter der übertriebenen Sparsamkeit des großen Königs. — Unter seinem Nachfolger herrschte wieder Trockenheit und Nüchternheit, die besonders in Langhans, dem Erbauer des Brandenburgers Thors (1783) ihren Vertreter fand. Doch bezeichnet dieses bereits den Markstein einer neuen Epoche. In dem lebenden Geschlecht war durch Lessing und Winckelmann, durch Stuart und Revett's „Alterthümer von Athen" der Sinn für die Antike wiedererweckt worden. Friedrich Gilly, der alte Schadow, Heinrich Gentz, Hans Christian Genelli lehnten sich zuerst wieder an die Vorbilder des Alterthums an. Zu gleicher Zeit wirkte in Berlin der große Carstens, welcher „die edle Einfalt und die stille Größe" der Griechen von neuem entdeckte. Jene Männer (Gilly, Gentz, Genelli) verdienen unser Lob vornehmlich durch ihr Streben; Werke von Bedeutung zu schaffen, war ihnen versagt. Aber aus ihrem Kreise ging ein Größerer hervor, der alle vor und nach ihm überragte, der ebenso wie Schlüter seiner Zeit seinen Charakter gab — Schinkel.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

A. Franks, Catalogue of the collection of glass, formed by Felix Slade. (London 1871.)

Im März des Jahres 1868 starb zu London, 78 Jahre alt, ein reicher englischer Privatmann, Felix Slade, welcher während seines langen Lebens auf Reisen und zu Hause, unter Beihülfe von Freunden und Agenten, Kunstgegenstände verschiedener Art, zuerst Kupferstiche und Bücher über Kunst, dann erste Ausgaben älterer Werke und kunstvolle Bucheinbände, zuletzt Gläser, Gemälde und Handzeichnungen mit Eifer gesammelt hatte.

Die Venetianischen Gläser, mit welchen er seine Glas-Sammlung begann, zogen ihn, wie er selbst erzählt, zuerst wegen der Schönheit ihres Materials und der Eleganz ihrer Formen an. Dann interessirte ihn, sie nach den verschiedenen Arten der Fabrikation und der Ornamentation zu erweitern, und endlich war er mit Erfolg bestrebt sie auch nach Alter und Herkunft zu vervollständigen. Auf diese Weise entstand im Verlaufe der Jahre eine vielleicht einzig in ihrer Art dastehende Sammlung von 955 Nummern, welche die Dokumente für eine vollständige Geschichte der Glasfabrikation von der ältesten Zeit bis in's siebenzehnte Jahrhundert und bei allen Kulturvölkern, bei den Aegyptern, Phöniziern, Römern, Byzantinern, Arabern, Persern, Chinesen, Japanesen, in Venedig, Frankreich, Spanien, Deutschland, England ꝛc. enthält und wegen ihrer seltenen Vollständigkeit von dem höchsten Werthe für die Zwecke der Wissenschaft, der Kunst und der Industrie ist.

Um eine spätere Zersplitterung seiner mit großer Mühe und vielen Opfern zusammengebrachten Sammlung zu verhindern, hat Slade sie, nebst seiner werthvollen Sammlung anderer Gegenstände, dem British Museum zu London vermacht, in welchem sie nun eine gesonderte Abtheilung bildet, und hat auch ein Kapital zu entsprechender Vermehrung derselben gestiftet.

Der Besitzer hatte, im Verein mit einigen Freunden, einen Katalog seiner Sammlung angelegt, welcher im Jahre 1871, also erst nach seinem Tode, durch Augustus Franks, Konservator am British Museum, vollendet, im Druck erschien, jedoch leider in nur wenigen Exemplaren gedruckt wurde und sich nicht im Handel befindet.

Wir haben uns unter diesem Buche, welches den oben angegebenen Titel trägt, nicht einen gewöhnlichen Katalog nach deutscher Art zu denken, d. h. ein wenige Bogen starkes Oktavheftchen, sondern er ist ein stattlicher Folioband von 243 Seiten mit 22 Tafeln in Farbendruck und 259 Holzschnitten, welcher mit der bekannten englischen Solidität und Eleganz ausgestattet ist und zu den vorzüglichsten Prachtwerken gehört, welche wir besitzen. Abbildungen, Papier, Druck und Einband gehören zum Besten, das man sehen kann. Die Abbildungen, sämmtlich in unübertrefflicher Vollendung ausgeführt, geben, so weit solches überhaupt möglich, ein vollkommen getreues Bild der dargestellten Gegenstände, und überraschen nicht selten durch ihre hohe künstlerische und technische Vollendung.

Der eigentliche Katalog der Glas-Sammlung, welcher den Haupttheil des Buches, Seite 1 — 164 bildet, enthält eine genaue Beschreibung und Erklärung und, wo es besonders erwünscht schien, Abbildung der einzelnen Stücke. Und zwar sind diese Abbildungen so zahlreich, daß sie schon bei flüchtigem Durchblättern des Buches eine klare Vorstellung von dem Inhalte desselben, eine sehr lehrreiche Uebersicht über die Geschichte und die Leistungen der Glasfabrikation der verschiedenen Völker geben.

Wesentlich erhöht wird der Werth dieser Publikation noch durch eine Einleitung von Alexander Nesbitt, welche unter dem bescheidenen Titel: „Notes on the

Digitized by Google

history of glassemaking", auf 50 Folioseiten, eine auf den Arbeiten seiner Vorgänger und eigenen Studien beruhende, vollständige Geschichte dieser überaus wichtigen Industrie innerhalb der bezeichneten Grenzen bietet.

Ein Anhang enthält ein Verzeichniß von Kunstwerken verschiedener Art, antiker, mittelalterlicher und neuerer Zeit, Manuscripten mit und ohne Miniaturen, alten Drucken und Büchern mit kunstvollen Einbänden, zusammen 105 Nummern, und einer Sammlung von älteren Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen, zusammen 7806 Nummern, welche nun ebenfalls dem British Museum gehören. **R. Bergau.**

Die Proportionen des Kopfes und der Gesichtstheile des Menschen. Nach dem Lehrbuche für plastische Anatomie des Dr. E. Harleß bearbeitet für Real-, Bürger- und Gewerbeschulen von C. M. Blaas. Wien, Sallmayer & Comp. 1872.

Lange bevor die Anatomie als Wissenschaft mit der bildenden Kunst in Verbindung trat, haben sich Künstler und Gelehrte mit den Proportionen der menschlichen Körpermaße beschäftigt. Ohne wissenschaftliche Begründung mangelte aber den auf erfahrungsmäßigem Wege gefundenen Resultaten die sichere Basis. Daß dabei mitunter abenteuerliche Dinge herauskamen, die der Kunst so wenig dienten wie der Wissenschaft, kann nicht Wunder nehmen, da meist von erfundenen Schemen, selten aber vom Kern der Natur, dem Wachsthume der Knochen ausgegangen wurde. Noch vor Kurzem erschien in Wien eine Proportionslehre, in welcher die Idealmaße der menschlichen Gestalt merkwürdigerweise dadurch gefunden werden sollten, daß der Autor sämmtliche Antiken in einen Topf warf und daraus das arithmetische Mittel zog! Kann so etwas jetzt noch passiren, so müssen wir wohl all die Fehlgriffe den Alten verzeihen, zu deren Zeiten die Anatomie noch in der Wiege lag, und die Geometrie allein das Richtige suchen konnte, wenn sie auch, wie Guiseppe Bossi meint, wegen der immensa et mysteriosa natura zu keinem positiven Resultate gelangen konnte. Schadow war unter den Neueren der Erste (wenn wir Samuel van Hoogstraeten als zu unbedeutend ausnehmen), welcher in seinem „Polyklet" darlegte, daß in dem Wachsthume der menschlichen Gestalt allein der Schlüssel zu ihren Proportionen liege und der zum ersten Male die Natur in ihrer Entwicklung systematisch darstellte. Seine Auffassung war aber eine vorwiegend künstlerische; seine Maße galten mehr dem Aeußerlichen, als dem festen Gerüste der Natur. Dr. Liharczik in Wien, der sich eingehend mit dem Wachsthume des Menschen beschäftigte, ging in seiner Tabelle der Knochenmaße wohl einen Schritt weiter. Sein Hauptgewicht legte er aber auf die Körpermaße; vom Kopf nahm er blos die Hauptdimensionen; und seine Ideen mit den magischen Quadraten führten ihn leider auch wieder in das Reich der Symbolik hinein. Wenige Anatomen vom Fach kultivirten diesen freilich wenig ergiebigen Theil der Wissenschaft. Unter diesen Wenigen aber hat E. Engel in Wien sich die meisten Verdienste erworben, indem er die wahren Meßpunkte im Gerüste des menschlichen Antlitzes bestimmte. Prof. Dr. C. Langer zeigte darauf in seinem „Wachsthum des Menschen in Bezug auf den Riesen" zum ersten Male die richtigen Wachsthumskurven vom Neugebornen bis zur übermäßigen Entwicklung des Riesen. Auf dieser Basis allein, auf dem Baue des Knochengerüstes kann die Proportionslehre fußen, und es wäre nur zu wünschen, daß derartige Tafeln, die für den Künstler als Anatomen von großem Werthe sind, auch in den Zeichensälen der Schulen Eingang fänden.

Der Autor des obenbezeichneten Werkchens hat sich leider noch an das oberflächliche System Schadow's (die Sechstheilung des Gesichtes) gehalten, welches Harleß gewiß nur deßhalb in seine Anatomie aufnahm, weil er mehr den Künstler als den Anatomen hervorkehren wollte, — vielleicht der einzige Fehler des von Hyrtl mit vollem Rechte als „genial" bezeichneten Werkes. Blaas hat mithin in seinem Auszuge auch die alten Schadow'schen Mängel wiederholt und beispielsweise den Kopf des Kindes, um ihn in sechs Theile zu zerlegen, mit geöffnetem Munde und dem Fett des Halses gezeichnet, während beim Jünglinge und dem alten Manne die Knochen den Meßpunkten näher rücken. Der Verfasser hatte allerdings nicht die Absicht, den Schülern etwas tief Wissenschaftliches in die Hände zu geben, sondern blos ihr Auge auf gewisse allgemeine äußere Verhältnisse aufmerksam zu machen, und sie so beim Kopfzeichnen vor grellen Verzeichnungen zu schützen. Unseres Erachtens aber sollte gerade in der Schule und insbesondere im figürlichen Zeichnen von vorne herein der Nagel auf den Kopf getroffen und direkt vom Baue des Schädels ausgegangen werden. Mit den Gesetzen der Wachsthumsphasen sowohl als mit den freien Varianten der Natur muß der Zeichner vertraut werden, um nicht durch einen oberflächlichen akademischen Kanon seinen Blick dem Wahren zu entfremden. Birgt die Natur doch noch so viele Geheimnisse gerade in dieser Hinsicht, die den Lernenden zum Nachdenken reizen können!

Die Ausstattung des Werkchens ist eine sehr lobenswerthe; besonders die beigegebenen Tafeln sind mit großer Sorgfalt ausgeführt. J. L.

Nekrologe.

Wilhelm Marstrand, seit längeren Jahren Direktor der Akademie zu Kopenhagen, als Maler von Bildern humoristischen Genres bekannt, starb dortselbst am 25. März 63 Jahre alt.

Kunstvereine.

Der Kunstverein zu Riga (seit 1870 bestehend) hat einen „Entwurf zur Gründung einer Zeichenschule" ausgearbeitet und in Riga bei J. Deubner im Druck erscheinen lassen. Ein Blick auf die Organisation des zu errichtenden Institutes zeigt, daß nicht etwa der Spielerei des Dilettantismus eine Stätte gebaut werden soll, oder nur die Pflege gewerblicher Interessen in's Auge gefaßt wird. Es soll vielmehr im weitesten Sinne des Wortes ein neuer Centralpunkt der künstlerischen Erziehung des Volkes geschaffen werden. Dem Vorschlage nach soll die Anstalt, den Verhältnissen entsprechend, aus drei Klassen oder Cursen bestehen, und es soll auf diese Weise Jedermann Gelegenheit gegeben werden, je nach seinen Bedürfnissen oder Vorkommnissen den Unterricht zu benutzen. Aufgabe der ersten Abtheilung ist es, Kinder vom neunten Lebensjahre ab in den ersten Anfängen des Zeichnens zu unterrichten, und sie dadurch im Geist und Sinn der Anstalt für die höheren Klassen vorzubereiten. In der zweiten Abtheilung wird den im Zeichnen weiter Vorgeschrittenen Gelegenheit gegeben, sich vorzugsweise im ornamentalen Modellzeichnen zu üben. Die letzte Abtheilung hat dann diejenigen Eleven aufzunehmen, welche die genügenden Vorkenntnisse nachweisen können, um unter spezieller Leitung des Vorstehers der Anstalt sich im Zeichnen und Malen, theils nach gediegenen Originalen, theils nach Naturmodellen, weiter fort zu bilden. Auch wissenschaftliche Hilfsfächer sind in den Unter-

Digitized by Google

richtsplan aufgenommen. Als Leiter des Institutes wird von dem Vereins-Direktorium ein Vorsteher ernannt, welcher die festgestellten Principien in künstlerischer und pädagogischer Beziehung mit dem ihm zur Seite stehenden Lehrkörper durchzuführen hat. Dem Entwurfe ist zur weiteren Erläuterung eine Denkschrift über den Zeichenunterricht von M. Holst beigegeben, in welchem zuerst in kräftigen Zügen die geschichtliche Entwickelung der Zeichenkunst dargelegt, dann aber besonders der Unterricht als unabweisliche Nothwendigkeit für die Ausbildung des Formgefühls und die Läuterung des Geschmackes hervorgehoben wird. In beredter Form sind hier alle Momente berührt, die mit dieser wichtigen Frage im Zusammenhange stehen; wir wünschen nur, daß die aus vollster Ueberzeugung fließenden Worte eines Fachmannes bei der Bevölkerung Riga's ein Echo finden mögen, damit die löbliche Idee sich bald verwirkliche!

Dem Jahresberichte des Barmer Kunstvereins entnehmen wir, daß die Zahl der Mitglieder im Jahre 1872 von 1080 auf 1164 stieg und daß die vierwöchentliche Ausstellung, welche der Verein vom 31. März bis 28. April v. J. veranstaltete, außer den Mitgliedern von 6368 Eintritt zahlenden Personen besucht wurde. Angekauft wurden auf dieser Ausstellung 50 Bilder, davon 31 von Privaten, 19 vom Verein für die Verloosung. Der Ankauf für die Vereinsgalerie unterblieb dies Mal, doch wurde beschlossen, daß aus den bereit liegenden und noch zu erwartenden Vereinsmitteln bei einem geschickten Meister ein größeres Bild im Werthe von etwa 3000 Thalern bestellt werden solle. Die Sammlung des Vereins umfaßte am 1. Januar 1872 sieben Oelgemälde (von Hoguet, Kappis, Häberlin, Sell, Moeselagen, Jacobsen, R. S. Zimmermann) zwei Aquarelle von J. Büttler, das Rheinalbum von C. Scheuren und eine Anzahl von Photographien (darunter zu unserer Verwunderung auch die vielbesprochene Publikation der falschen Berliner Dürer-Zeichnungen).

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Von allen Schülern Piloty's zeigt keiner eine so entschieden ausgesprochene innere Verwandtschaft mit seinem Lehrer als Gabriel Max. Wir kennen kein Bild dieses reichbegabten Künstlers, das nicht einen irgendwie trübseligen oder doch elegischen Stoff behandelte. In wiefern dies auf der gleichen Lebensanschauung beruht oder etwa in bloßer Nachahmung des Lehrers besteht, das zu beurtheilen bin ich außer Stande. In dem einen wie im anderen Falle ergeht es mir aber wie vielen Anderen: ich kann mich mit einer Richtung nicht befreunden, welche durch einen Zug des Krankhaften, des ewigen Leidens gekennzeichnet wird. Der geblendeten, mit Roth den Zähnen und Krallen der Bestien im Circus entronnenen jungen Christin, welche am Eingange der römischen Katakomben Lampen feilbietet, folgte nun das arme Gretchen mit dem bekannten rothen Schnürchen um den Hals auf dem Blocksberg. Aber dem Maler schien der Dichter damit zu wenig gethan zu haben, darum gab er uns zur Erhöhung des Effektes, auf den ja doch alles berechnet ist, statt des einzigen rothen Schnürchens, „nicht breiter als ein Messerrücken" die blutträufelnde Schnittwunde, die des Nachrichters Schwert durch den schlanken Hals gezogen. Es ist ein Antlitz voll unsäglichen Jammers, das mit rothgeweinten Augen in's Nichts hinausstarrt, mitten im wilden Treiben der Walpurgisnacht, einsam verlorenen Glückes gedenkend, aber es ist darum noch lange kein Gretchen, nicht einmal ein deutsches Mädchen, sondern eine kleine pikante Pariserin, die ein tolles Leben hinter und das Nichts vor sich hat. Das hübsche Kind steht kerzengerade und die Hacken aneinander wie ein Soldat in Reih' und Glied, nur die flachen, absolut jeder Modellirung entbehrenden Arme kreuzen sich über der nicht minder flachen Brust oder vielmehr über dem Sterbehemd, denn ob hinter diesem auch noch ein Leib mit Knochen, Fleisch und Blut steckt, erscheint im höchsten Grade zweifelhaft. In dieser eigenthümlichen Toilette steht das Mädchen an einer Felsenwand, an der der Schatten einer nach ihr hin sich ausstreckenden Hand sichtbar wird. Es ist natürlich die Hand Faust's. Zu ihren Füßen aber hüpfen einige Raben von bedenklicher Größe herum und amüsiren sich mit einem goldenen Ring, den einer von ihnen irgendwo gestohlen haben mag. Sagen wir noch, daß die Technik des Kopfes eine ganz vorzügliche ist, so wüßten wir zum Lobe des Bildes leider nichts mehr anzuführen, das nach der vorherrschenden Ansicht weit hinter desselben Künstlers „Märtyrerin in den Katakomben" zurückbleibt. A. Gierymski beweist uns in seiner „Gerichts-Scene aus dem Kaufmann von Venedig", wie gefährlich gewisse Experimente werden können. Er führte bisher einen breiten, flotten Pinsel und gefiel sich in jenem eigenthümlichen Grau, in welches eine gewisse Kunstrichtung Himmel und Erde, Menschen und Thiere zu kleiden liebt. Dem gegenüber versuchte es der Künstler nun zur Abwechslung einmal mit Grau und Roth, indem er die erstere Farbe seinem Lokale, die zweite seinen Figuren gab. Bisher waren seine Figuren alle voll von Leben und Bewegung; im Gegensatz dazu erinnern seine jüngsten an die Leistungen der Künstler vor dem Erscheinen der van Eyck, die in unseren Tagen Leys nachzuahmen liebte. Der Gesammteindruck ist der einer trostlosen Fläche: die Figuren scheinen aus Papier geschnitten und neben einander geklebt; nichts geht vor und nichts zurück, und selbst die Marmorsäulen, welche den Saal in drei Schiffe theilen, werden zu Halbsäulen, die an der Wand lehnen. Einzelne Köpfe aber sind von bewundernswerther Wahrheit, die nur durch ein Kolorit getrübt wird, das auf große Abneigung der betreffenden Personen gegen Wasser und Seife schließen läßt. — Den heitersten Gegensatz zu dem Bilde von Gierymski mit seiner an eine Sonnenfinsterniß erinnernden Lichthaltung bildet Watter's: „Auf dem Lande", wo alles in grüngoldenem Lichte schwimmt. Ohne die Innerlichkeit A. Böttcher's zu besitzen, dessen Scenen aus dem geselligen Leben am Rhein bis jetzt unübertroffen geblieben, weiß Watter doch durch anmuthige Gruppirung zierlicher Frauengestalten, auf welche er den Hauptaccent zu legen pflegt, und durch ein Kolorit zu fesseln, das frischer und kräftiger ist als das Böttcher's. Daß seine Figuren im fraglichen Bilde sammt und sonders etwas Konventionelles, hier und da vielleicht an das Modenjournal Erinnerndes haben, fällt entschieden weniger dem trefflichen Künstler, der bei anderen Gelegenheiten oft genug bewies, daß er scharf zu charakterisiren und zu individualisiren versteht, als dem Stoffe zur Last: die höhere und gleichmäßige Gesittung hat etwas Nivellirendes, was der bildenden Kunst hindernd in den Weg tritt. Da hatte es Math. Schmidt in seiner „Beichtzettelablieferung" bequemer. Man möchte das Bild einen gemalten Leitartikel eines antiklerikalen Tagblattes nennen. Allerdings fehlt es nicht an charakteristischen Figuren und an lebensfrischer Darstellung, aber man fühlt auch zugleich durch, daß es dem Künstler weniger um ein Kunstwerk als um eine Polemik zu thun war. Und das verstimmt. Eine ähnliche Seite schlug E. Löffty in seinem „Spaziergang" an, aber er entlockte ihr einen weniger grellen Ton. Seine beiden Jesuiten, ein alter und ein junger, der den bedenklichen Lehren des ersteren nicht mit ganz ungetheilter Aufmerksamkeit zu lauschen scheint, figuriren nur als Staffage in einer mit gesund realistischer Technik durchgebildeten Landschaft, aber sie sprechen den Gedanken gleichwohl verständlich genug aus, ohne die Grenzen, welche das Anständige von dem Unanständigen trennt, zu überschreiten. D. Meyer hat sich in seinen „Touristen in der Schweiz" in der Wahl der Maßverhältnisse vergriffen: der unbedeutende Stoff, etwa für ein illustrirtes Journal passend, verträgt eine so große Leinwand nicht und erscheint mit solchen Ansprüchen auftretend nur noch unbedeutender. Ueber das Kapitel von der Wahl der Maße ließe sich überhaupt gar vieles sagen. Adamo gehört zu jenen Talenten, die viel versprechen und wenig halten. Ich erinnere mich noch lebhaft daran, welch tiefen Eindruck vor zehn und mehr Jahren seine geistreichen Skizzen auf mich und Andere machten — und nun müssen wir uns sagen, daß sein „König Karl I. von England und Cromwell" eine Leistung ist, die weit, unendlich weit hinter den Erwartungen zurückblieb, die wir uns damals von dem Künstler machen zu dürfen glaubten. Besonders schwach ist namentlich sein Protektor, der in gar keinem Zuge seiner Totalerscheinung auch nur die leiseste Vorstellung von dem gewaltigen Mann giebt, der mit eisernem Willen und eiserner Faust seinem Vaterlande die Freiheit erkämpfte. — Am zahlreichsten war in dieser Wochenausstellung die Landschaft vertreten. Vor Allem möchte ich Kirchner's „Montano in Südtyrol" nennen, ein Bild von mäßigerem Umfange als die meisten, welche aus der modernen Schule hervorgehen, aber dafür voll Feinheit und Anmuth. Kirchner gilt nicht blos in der Architektur, sondern auch in der von ihm mit gleicher Meisterschaft behandelten Landschaft mit Recht als einer der ersten Zeichner und hat sich diesen Ruhm auch in diesem Bilde

Digitized by Google

bewahrt. Ein so delikater Vortrag, eine solche Solidität der Durchbildung im Ganzen und Einzelnen ist in unseren Tagen nachgerade zu einer Seltenheit ersten Ranges geworden und bildet einen wohlthuenden Gegensatz zu der beliebten Spatelmalerei der Gegenwart. Von den übrigen Landschaften wären noch Chetmonski's: „Aus der Ukraine", J. F. Henning's treffliches „Winterbild", v. Mezöly's „Plattensee in Ungarn", Schoenleber's plastisch wirkende „Partie aus Genua" und Xylander's „Mondnacht an der Küste von Southampton" zu erwähnen. — Die Plastik war durch F. v. Villebois' Kolossalgruppe: „Der Rhein mit seinen Nebenflüssen, Mosel, Main und Neckar", letztere drei als Kinder dargestellt, eine ernste, würdige Arbeit, und zwei Gruppen von A. v. Wahl: „Mutter und Kind" und „Kindergruppe" vertreten; „Mutter und Kind" erwecken manche Reminiscenzen in uns, die uns auf gewisse moderne Werke zurückführen und in der Kindergruppe wird uns der Genuß an der frischen Unmittelbarkeit der Erscheinung durch die Häßlichkeit der Kinderköpfe vergällt.

Permanente Ausstellung im Wiener Künstlerhause. Die Kunsthandlung Miethke & Wawra, welche bekanntlich für dieses Jahr die Ausstellungsräume des Wiener Künstlerhauses gemiethet hat, macht mit ihrer permanenten Ausstellung, wie es scheint, sehr gute Geschäfte. Nach einem uns vorliegenden Ausweise wurden daselbst verkauft: im Monate Januar 20 Oelgemälde, 7 Aquarelle und 1 plastisches Werk im Werthe von 36,405 fl. ö. W., und im Monate Februar 28 Oelgemälde und zahlreiche Aquarelle im Werthe von 67,870 fl. ö. W.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Adolf Tidemand** in Düsseldorf hat in der Schulte'schen Ausstellung daselbst ein neues großes Gemälde ausgestellt. Dasselbe bringt einen norwegischen Hochzeitszug aus Bergen-Stift zur Anschauung, der auf dem Rückweg aus der Kirche genöthigt ist, einen Waldbach zu durchschreiten. Der Bräutigam leitet, selbst zu Pferde sitzend, vorsichtig den Schimmel der Braut durch das Wasser, während Männer und Kinder am Ufer sich der Schuhe entledigen, um bequemer durchzuwaten. Verschiedene andere Motive in den vielen charakteristischen Figuren erhöhen noch das Interesse an dem ausgezeichneten Bilde, in dem auch die trefflich behandelte Landschaft eine Hauptrolle spielt.

B. **Professor Benjamin Vautier** in Düsseldorf hat jüngst ein Bild vollendet, das trotz seines einfachen Gegenstandes und der schlichten, jeden Effekt verschmähenden Färbung durch die prächtige, feine Individualisirung doch den tiefsten Eindruck hervorbringt. Es zeigt einen jungen Landmann am Krankenbette seiner Gattin, deren Hand er besorgt in der seinen hält, während auf seinem Schoß sein blühendes Töchterchen schlummernd ruht. Ein ergreifender Gegensatz spricht aus dem sorgenvollen Antlitz des Mannes, den leidenden Zügen der Frau und dem heitern unschuldsvollen Gesichtchen des ahnungslosen Kindes; nur ein Meister wie Vautier konnte denselben mit solcher Vollendung zur Anschauung bringen.

Bei den Ausgrabungen in Pompeji ist am 12. März ein interessanter Fund gemacht worden: eine Venus, Marmorstatue, einschließlich der Basis etwas über einen Meter hoch; vollständig erhalten bis auf zwei Finger der rechten Hand. Der Fund ist besonders wichtig für die Frage der Polychromie der Statuen. Die Haare sind gelb, die Ränder der Augenlider und die Brauen schwarz. Die Chlamys, welche von der linken Schulter herabfallend den unteren Theil des Körpers bedeckt, ist ebenfalls von außen gelb, während die eingebogenen Theile der Gewandfalten Spuren von blauer und rother Farbe zeigen. Der linke Arm, dessen Hand den Parisapfel hält, stützt sich auf eine ebenfalls in den Gewandtheilen polychromirte kleinere Figur, an der Gelb, Grün und Schwarz bemerkbar sind. Leider ist zu befürchten, daß auch diese interessanten Farbenreste, wie die so vieler anderer antiker Statuen, bald verbleichen und verschwinden werden, da man bis jetzt noch kein Mittel kennt, dieselben zu erhalten. Die Statue, vorläufig noch in Pompeji, soll nach Neapel in's National-Museum gebracht werden. (Köln. Ztg.)

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Januar u. Februar.

Ein Haus-Altärchen von altspanischer Lederarbeit. Von A. Ilg. (Mit einer Tafel.) — Passau. Von Dr. K. Lind. — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Oesterreich. Von Dr. Karl Fronner. (Mit 5 Holzschnitten.) — Der angebliche Votiv-Altar des Tribunen Sendilo. Von Dr. N. Kohn. — Ein vergessenes Grab zu Strassburg im Elsass. Von Dr. A. Luschin. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von Bernhard Grueber. (Fortsetzung.) (Mit 33 Holzschnitten.) — Zur Oswaldilegende. Von A. R. v. Perger. — Funde aus prähistorischer Zeit. Von Dr. St. v. Krzyzanowski. (Mit 13 Holzschnitten.) — Neueste Funde zu Carnuntum. Von Ed. Fr. v. Sacken. (Mit 1 Holzschnitt. — Römisches aus Kärnten. Von Ed. Fr. v. Sacken. — Archäologisches aus Vorarlberg. Von Ed. Fr. v. Sacken. (Mit 3 Holzschnitten.) — Der Kreis ober dem Manhartsberge in Nieder-Oesterreich. Von Karl Rosner. (Mit einer Tafel und 9 Holzschnitten.) — Das Landschafts-Zeughaus in Grätz. Von Dr. Fritz Pichler. — Sphragistische Beiträge zur Geschichte von Tyroler Geschlechtern. Von Dr. Arnold Luschin. (Mit 10 Holzschnitten.) — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. K. Lind. (Mit 4 Holzschnitten.) — Ein byzantinisches Madonnenbild. Von Albert Ilg. — Aeltere Grabmale in Nieder-Oesterreich. Von Dr Karl Lind. (Mit 3 Holzschnitten.) — Notizen und Korrespondenzen: Das Tragaltärchen der Pfarrkirche Maria Pfarr im Lungau. Von J. Gradt. — Restaurirung des Karners zu Tulln. — Die Restauration der Ruine des Karthäuserklosters Seitz. Von J. Graus. — Der heutige Zustand der Ruine Thalberg in Steiermark. Von J. Graus. — Bücherschau: Bulletin monumental. Von Dr. Messmer. — Der Tempel des heil. Gral. Von Dr. Messmer. — Die heraldisch-genealogische Zeitschrift des Vereines „Adler". II. Jahrgang. Von Dr. K. Lind. — Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance.

Berichte vom Kunstmarkt.

Wiener Gemälde-Auktion. Bei der am 12. März veranstalteten Auktion moderner Bilder aus dem Besitz eines Wiener Kunstfreundes wurden nachfolgende Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
1	Achenbach, O., Strand bei Neapel	1510
2	Brillouin, G., Das Conzert	4000
3	Canon, Landsknechte	1583
4	Diaz, Waldlandschaft	1805
5	— —	1900
6	De Briendt, Margarethe von Oesterreich mit dem Prinzen von Castilien	1650
7	De Prater, Viehmarkt in Paris	965
8	Gérôme, Kameele bei einer Cisterne	10,050
9	Giervymski, Märchenerzählerin	805
10	Hoguet, Strandpartie	320
11	Hasenclever, Die Zeitungsleser (Coll. Fellner)	800
12	Jaques, Schafe	495
13	Induno, Siesta	320
14	Jettel, Holländische Canal-Landschaft	1720
15	— Landschaft	1000
16	— —	905
17	Lagye, Faust und Gretchen (Gartenscene)	1320
18	Lagye, Gretchen vor der Madonna	1600
19	Lebel, Savoyarde	700
20	Lichtenfels, Landschaft	355
21	Lies, Spazierfahrt	2005
22	Madou, Die Dorfschenke	2025
23	Pettenkofen, Ungarische Dorfschenke mit einer Schweineheerde (Coll. Gsell)	5910
24	Raufti, Zechgelage	1325
25	Rousseau, Philipp, „Spinnefeind"	3000
26	Schmitson, Teutwart, Dürstende Kühe (Coll. Gsell)	10,300
27	— Ungarischer Pferdetrieb	2410
28	— Der Pflüger (Coll. Gsell)	3055
29	— Der Egger (Pendant zum Vorigen. — Coll. Gsell)	2505
30	Verschuur, Hunde bei einem todten Hirsch	800
31	Decamps, Bettlerfamilie (Crayon-Zeichnung. — Coll. Gsell)	2205
32	Alt, Rudolph, Aquarell	305
33	— Sebalduskirche, Interieur (Aquarell)	355
	Totalsumme exclusive Aufgeld . . . . . fl.	70,003

Digitized by Google

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

DIE KÖNIGLICHE RESIDENZ IN MÜNCHEN.

Mit Unterstützung

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

auf Grund eigener Originalaufnahmen herausgegeben

von

G. F. SEIDEL,

Architekt und k. Bezirksingenieur in München.

Kupferstich von EDUARD OBERMAYER und Farbendruck von WINCKELMANN & SÖHNE.

Der Schlusslieferung wird ein historischer Text von Dr. A. Kuhn beigegeben werden.

Erste Lieferung.

Dieses architektonische Prachtwerk wird in 8—10 Lieferungen ausgegeben, deren jede in der Regel drei Stiche und einen Farbendruck, oder auch fünf Stiche mit Wegfall des Farbendrucks, enthält.

Subscriptionspreis für die Lieferung:

Prachtausgabe (90:60 Centim.) vor der Schrift auf chines. Papier mit breitem Rande **15 Thlr. = 45 Mark.**

2. Ausgabe (90:60 Centim.) vor der Schrift auf weissem Papier mit breitem Rande **10 Thlr. = 30 Mark.**

3. Ausgabe (70:53 Centim.) mit der Schrift auf weissem Papier **8 Thlr. = 24 Mark.**

Für Verpackung zwischen Brettern wird für jede Sendung der Betrag von 15 Gr. (1½ Mark) erhoben.

Vorstehende Preise, die nur in Folge der von Sr. Maj. dem Könige Ludwig II. allergnädigst gewährten Unterstützung des Unternehmens so mässig normirt werden konnten, gelten nur für die

ersten dreihundert Subscribenten.

Späterhin wird eine Erhöhung des Ladenpreises um mindestens 20% eintreten.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Nachdem der Unterzeichnete für das deutsche Reich die Generalagentur der **„Gesellschaft für vervielfältigende Kunst"** übernommen hat, bringt er hiermit zur Kenntniss, dass er für nachstehende Städte den beigesetzten Buchhandlungen eine Lokalagentur zugetheilt hat:

Aachen: M. Jacobi. — **Barmen** und **Elberfeld**: Baedeker'sche Buchhandlung. — **Basel**: Felix Schneider. — **Bern**: J. Dalp'sche Buchhandlung. — **Berlin**: E. Quaas. — **Bonn**: Marcus'sche Buchhandlung. — **Bremen**: G. A. von Halem. — **Breslau**: Trewendt & Granier. — **Carlsruhe**: Bielefeld's Hofbuchhandlung. — **Cöln**: J. G. Schmitz'sche Buchhandlung. — **Danzig**: F. A. Weber. — **Darmstadt**: J. P. Diehl's Sortiment. — **Dresden**: G. Schoenfeld (R. von Zahn). — **Düsseldorf**: Gestewitz'sche Hofbuchhandlung. — **Elsterberg**: C. A. Diezel. — **Frankfurt a. M**: Joh. Alt. — **Genf**: Carl Menz. — **Gotha**: E. F. Thienemann, Hofbuchhandlung. — **Hagen**: Gust. Butz. — **Hamburg**: W. Mauke Söhne. — **Hannover**: Theod. Schulze. — **Heidelberg**: G. Weiss. — **Hildesheim**: A. Lax. — **Kiel**: Universitätsbuchhandlung. — **Königsberg**: Hübner & Matz. — **Lübeck**: Bolhoevener & Seelig. — **Magdeburg**: Emil Baensch, Hofbuchhandlung. — **Mailand**: Theod. Laengner. — **Mainz**: V. von Zabern. — **Mannheim**: Frz. Bender. — **München**: Hermann Manz. — **Nürnberg**: Schrag'sche Hofbuchhandlung. — **Oldenburg**: Ferdinand Schmidt. — **Osnabrück**: Rackhorst'sche Buchhandlung. — **Potsdam**: Gropius'sche Buchhandlung. — **Rostock**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Schwerin**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Stettin**: H. Dannenberg. — **Strassburg**: C. F. Schmidt. — **Stuttgart**: Jul. Weise's Hofbuchhandlung. — **Tübingen**: H. Laupp'sche Buchhandlung. — **Wiesbaden**: Feller & Gecks. — **Würzburg**: Adalbert Stuber. — **Zürich**: Schabelitz'sche Buchhandlung.

Leipzig, im Februar 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Digitized by Google

Die Damen-Akademie für landschaftliche Naturstudien
in **Eisenach** (Thüringen)

beginnt mit 1. Juni l. J. einen neuen Cursus. Prospekte gratis.

[130] Prof. **Robert Bauer,** Landschaftsmaler.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.
Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe.

[131] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE
Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Verloosung von Oelgemälden
und anderen Kunstwerken

[132] zum Besten des

Vereins der Düsseldorfer Künstler
zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe.

Die Besitzer von Loosen benachrichtigen wir ganz ergebenst, daß die Ziehung

am Montag den 30. Juni 1873,

Morgens von 9 Uhr ab,

durch einen vereidigten Notar zu Düsseldorf **in dem Lokale der städtischen Tonhalle** stattfinden wird.

Die General-Agenten zum Vertriebe der Loose sind die Herren

Buchhändler **W. Nädelen** (Schaub'sche Buchhandlung) und
A. Schmidt, Marienstraße 23,
beide zu Düsseldorf.

Düsseldorf, den 13. März 1873.

Das Verloosungs-Comité.

Der Unterzeichnete macht wiederholt auf diese mit vorzüglichen Gewinngegenständen ausgestattete Verloosung aufmerksam. Unter anderen Meisterstücken kommt dabei ein vorzüglicher **Andreas Achenbach** „Castell Gandolfo bei Abendbeleuchtung" vor.

Loose à 1 Thlr. sind noch zu haben und vom Unterzeichneten gegen Nachnahme oder Posteinzahlung zu beziehen.

E. A. Seemann in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen: [133]

Deutsche Jugend.
Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, F. Bonn, Th. Colshorn, C. Enslin, E. Geibel, E. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Gull, G. Jacger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, L. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, O. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von L. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Grosse, J. Ritter v. Fabrich, Albert Hendschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, A. v. Werner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark = 10 Sgr. = 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Rheingauansichten
nach der Natur aufgenommen von **Schütz,** gestochen von **Radl.** 1809—13. 10 schöne Blätter in Folio offerirt pr. Blatt zu 14 Sgr., und einige avant la lettre zu 20 Sgr.

[134] **Isaac St. Goar,**
Rossmarkt 6 in Frankfurt a. M.

Die auch an **Manuscripten** mit **Miniaturen** und alten **Holzschnittwerken** reiche Sammlung **Barnheim's** kommt am **8. Mai** durch **Lepke** in Berlin zur Versteigerung. Verzeichniss für 5 Sgr. liefert

[135] **J. A. Stargardt**
in Berlin, 53 Jägerstrasse.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.
Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3½ Thlr.

Heft 7 der Zeitschrift für bildende Kunst wird am 25. April ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 27.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

18. April 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Die Baugeschichte Berlins von Alfred Woltmann. (Schluß.) — Schäfer, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik d. Großh. Museums zu Darmstadt. — Theodor Fischer †. — Ausstellung des Hamburger Kunstvereins: Ausstellung der für die Weltausstellung bestimmten Werke Karlsruher Künstler. — Otto Mundler's Grabdenkmal; das Parlamentsgebäude des Deutschen Reichs; Erbauung eines Museums in Schwerin; neue Werke Schweriner Künstler; Knaus' „Bauernberatung"; Julius Baverle; Maler J. Arnold in Innsbruck. — Zeitschriften. — Berichte vom Kunstmarkt: Auktion der Sammlung Heidl in Wien. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Auktionskataloge. — Inserate.

Die Baugeschichte Berlins von Alfred Woltmann.

II.

Die Bedeutung Schinkel's, wenn man sie mit wenigen Worten charakterisiren soll, liegt nicht in seinem Anschluß an das Griechenthum und in der bloßen Verwendung antiker Formen — denn das haben schon andere vor ihm gethan, — sondern darin, daß er die geistigen Principien der hellenischen Baukunst den modernen Anschauungen gemäß erweiterte und sie den praktischen Anforderungen seiner Zeit nutzbar machte. Diese Neuschöpfung der Antike, diese Regeneration des Alterthums aus einer dürren und beinahe stagnirenden Zeitperiode heraus ist das ewige Verdienst Schinkel's, das ihn mit Carstens, Thorwaldsen und Cornelius, als den Begründern der modernen Kunst, als ebenbürtiges Glied in eine Reihe stellt. Seine Werke, wenn auch von engen, lokalen Grenzen umschlossen, gehören nicht der einzelnen Stadt, die ihre zufällige Besitzerin ist, sondern der modernen Kunstgeschichte an, deren Beginn sie markiren; aber nicht als bescheidene Aeußerungen eines jungen sich bahnbrechenden Genies, sondern gleich als der vollendetste Ausdruck derjenigen Ideen, welche den Entwicklungsgang der modernen Kunst ausfüllten und beherrschten. — Die Charakteristik Schinkel's, dessen Thätigkeit „die gesammte schöne Kunst umfaßte", gehört zu den anziehendsten Theilen des Woltmann'schen Buches. Wir erhalten ein ganzes, volles Bild von dem rastlosen Schaffen des Mannes, der nicht blos Tempel für Menschen und Götter bildete, nicht blos als Maler*) Bedeutendes leistete, sondern der es auch nicht verschmähte, Zeichnungen für Sessel und sogar für Sesselüberzüge anzufertigen. Das Schauspielhaus, seine vollendetste Meisterleistung, das Museum, welches den Abschluß eines der herrlichsten Plätze der Welt bildet, die neue Wache, die Bauakademie — doch wozu die Liste, da hier wirklich — das viel gemißbrauchte Wort kommt hier zu Ehren — „die Steine reden". Ob auch die dem Woltmann'schen Buche beigegebenen Holzschnitte ein „sprechendes" Zeugniß für die Größe Schinkel's ablegen, möchten wir billig bezweifeln. Unserer Ansicht nach geben sie den Charakter der einzelnen Bauwerke nur sehr beschränkt, ihre Wirkung fast gar nicht wieder. Wir hätten überhaupt statt der Reproduktion allbekannter Baudenkmäler, die Jeder, der überhaupt nach dem Buche greift, entweder täglich vor Augen hat oder wenigstens in photographischen Nachbildungen besitzt, wenn er einmal Berlin besucht hat, lieber seltnere Zeichnungen gewünscht, wie der Verfasser wirklich einige gegeben hat; so gleich das Titelblatt: „Der Schloßplatz nach Schlüter's Entwurf." Der große Baumeister hatte die Absicht, den ganzen Platz nach einer Gesammtidee architektonisch zu gestalten. Der Marstall sollte umgebaut und den Verhältnissen des gegenüberstehenden Schlosses angepaßt werden, die vierte Seite, welche jetzt zum Theil vom „rothen Schlosse" eingenommen wird, sollte ihren großartigen Abschluß durch einen Dom mit stolzer Kuppel erhalten, dessen Anlage, wie aus der Zeichnung hervorgeht, Aehnlichkeit mit dem Entwurfe Michelangelo's zur Peterskirche hat. Auch die auf die Klosterkirche bezüglichen Abbildungen (Grundriß, Inneres, Details), der Restaurationsentwurf zur Gerichtslaube von Blankenstein und das Opernhaus nach Knobelsdorff's Originalentwurf sind dankenswerthe Beigaben. Dagegen sind die Holzschnitte

*) Vgl. Woltmann, Schinkel als Maler, im Jahrg. 1868 d. Zeitschrift.

Digitized by Google

nach Bauwerken der neueren und neuſten Zeit (Nr. 21—29) faſt gänzlich mißlungen und überdies, wie oben geſagt, überflüſſig. —

Aus der Schule Schinkel's gingen eine Reihe bedeutender Architekten hervor, die unter dem kunſtliebenden Könige Friedrich Wilhelm IV. ein weites Feld der Thätigkeit fanden. Albert Schadow, Strack, Perſius, Langhans (der Erbauer des Palais des jetzigen Kaiſers), Hitzig und vor Allen Auguſt Stüler ſind hier zu nennen. Das Hauptwerk des letzteren iſt das „Neue Muſeum", gegen welches der Verfaſſer eine ſcharfe, aber ſehr gegründete Kritik wendet. Doch darf man die Schuld an allen gerügten Fehlern und Mißgriffen nicht Stüler aufbürden; er führte zum größten Theile nur die Ideen des Königs aus, deſſen Einfluß ſich faſt überall offenbart. Stüler war kein andrer Knobelsdorff, der trotz der ſouveränen Eingriffe des königlichen Dilettanten ſeine volle künſtleriſche Individualität zu wahren wußte. Das Neue Muſeum iſt nicht der Kunſtwerke wegen, zu deren Aufnahme es beſtimmt iſt, ſondern um ſeiner ſelbſt willen da — und das iſt wohl der ſchärfſte Tadel, den man gegen einen derartigen Bau ausſprechen kann. Bei der Anlage der einzelnen Säle iſt auf den jedesmaligen Zweck derſelben nur in ſehr beſchränkter Weiſe Rückſicht genommen. Denn damit iſt nichts gethan, daß man die Dekoration hie und da den in den Sälen aufbewahrten Kunſtwerken angepaßt hat. Die Eintheilung und die Organiſation der Räumlichkeiten, auf die es in erſter Linie ankam, iſt durchweg verfehlt. Am meiſten gelungen iſt noch die Anlage des ägyptiſchen Muſeums, und auch hier ſtören die modernen Wandgemälde neben den Kopien altägyptiſcher Fresken. Vollends gar in den Sälen der Gypsabgüſſe! Die Beobachtung Woltmann's, daß dort der Sinn des Beſchauers durch die prunkvollen Wandgemälde von den beſcheidenen Reſten griechiſcher Skulptur, die ſich überdies nur in todtem Gypſe darbieten, abgezogen wird, iſt, was das große Publikum betrifft, gewiß richtig. Die Darſtellungen aus der griechiſchen Mythe in den erſten Sälen thun in ihrer Armſeligkeit den Antiken keinen Abbruch. Gerade dieſe Säle enthalten die allbekannten und berühmten Statuen, die für Jeden durch ſich ſelbſt genug Anziehungskraft beſitzen. Anders aber im griechiſchen Saal, in welchem die trümmerhaften Ueberreſte phidiaſiſcher Kunſt aufgeſtellt ſind. Hier machen die ausnahmsweiſe wirklich ſchönen Landſchaften, von Schirmer, Graeb, Pape u. a. den Giebelgruppen des Parthenon eben wegen des troſtloſen Zuſtandes der letzteren eine gefährliche Konkurrenz. Man vergleiche mit dieſen überreichen, dem Zwecke vollſtändig entgegentretenden Dekorationen, die doch nur dazu dienen ſollen, die Kunſtwerke zu heben, nicht zu erdrücken, den einfach ſchönen Wandſchmuck der Antikenſäle im Japaniſchen Palais zu Dresden. Es läßt ſich kaum eine vortrefflichere Folie für die Statuen denken als dieſe im edelſten pompejaniſchen Stile gehaltenen Wandmalereien. — Die verfehlte Anlage der Säle hat der ſeit einigen Jahren ununterbrochenen Umſtellung der Gypsabgüſſe eine gewiſſe Berechtigung gegeben. Die definitive Ordnung derſelben wird nach den bisher gemachten Erfahrungen vorausſichtlich noch eine geraume Zeit in Anſpruch nehmen. Es iſt hinlänglich bekannt, daß der gegenwärtige Direktor eine Gruppirung der Gypſe nach „Species" für gut befunden hat, eine Anordnung, welche, wie Woltmann treffend ſagt, „die (frühere) Principloſigkeit durch die Principienreiterei übertrumpft hat". — Der größte Mißgriff aber, der bei dem Bau des Neuen Muſeums begangen wurde, iſt ſeine Verbindung mit dem Schinkel'ſchen Muſeum durch eine Uebergangshalle. Dadurch iſt letzteres zu einem bloßen Vorflur für den Stüler'ſchen Bau herabgewürdigt worden; der Hauptſaal der Antikengalerie hat ſeine Einheit und einen Theil ſeiner Beleuchtung verloren. In jener Uebergangshalle ſtand früher das bedeutendſte Kunſtwerk des Berliner Muſeums, der betende Knabe, auf beiden Seiten vom ſchönſten Licht umfloſſen, gleichſam als Schlußſtein für den geſammten antiken Beſitz des Muſeums, der letzte Scheideblick auf die Sonne des Griechenthums, bevor man hinabſtieg zu den Nachbildungen aus todtem Gyps, die jetzt, ſeitdem ſie mit Oelfarbe angeſtrichen ſind, doppelt traurig dreinſchauen. Vor kurzem hat man nun den erzenen Knaben herausgenommen und mitten unter die Marmorfiguren an einen wenig günſtigen Ort geſtellt. Die großen Fenſter der Uebergangshalle ſind mit grau lackirtem Blech bekleidet, und in dieſen nunmehr faſt lichtloſen Raum hat man zu beiden Seiten wiederum angeſtrichene Gypsabgüſſe geſetzt — eine Wandlung, wie ſie kaum größer gedacht werden kann!

Soweit haben wir verſucht, einen kurzen Ueberblick über den reichen Inhalt des Woltmann'ſchen Buches zu geben. Ihm bis in die neuere und neueſte Zeit in derſelben Weiſe zu folgen, iſt nicht möglich. Theils wächſt das Material von allen Ecken und Enden zu faſt unüberſehbarer Fülle an, ſo daß auch Woltmann gezwungen war, in dieſem letzten Theile, noch mehr als es früher geſchehen, flüchtig zu ſkizziren und nur auf das Bedeutendſte hinzuweiſen; theils aber — und dieſer Umſtand iſt entſcheidend — würde es ſchwer werden, hier „den ruhenden Pol in der Erſcheinungen Flucht", aus dem Entſtandenen und Entſtehenden mit ſicherer Hand das Weſentliche herauszufinden. Zwei Strömungen ſind es beſonders, welche gegenwärtig das Schaffen auf architektoniſchem Gebiete in Berlin beherrſchen: die Renaiſſance in faſt allen ihren Aeußerungen, und die ſtrengere klaſſiſche Richtung, die auf Schinkel zurückgeht. Die erſtere dominirt bei weitem über die andere, und ihr iſt auch der Geſchmack der Menge am meiſten günſtig. Doch zeigt ſich ſchon hie und da eine bedenkliche Neigung zum Verfall. Die allzu

kleinliche Ausbildung des Details, die überwuchernde Ornamentik, das absichtliche Hinarbeiten auf das Gefällige und Zierliche thun der Gesammtwirkung Eintrag. Dies zeigt sich besonders bei der kürzlich eröffneten großen Passage von den Linden zur Behrenstraße (von Kyllmann und Heyden). Hier kommen die konstruktiven Glieder unter der sie bedeckenden Ueberfülle der dekorativen Elemente nicht zur vollen Wirkung; durch Ueberladung entsteht ja immer Kleinlichkeit; Größe erzielt man durch Einfalt. Höher stehen unter diesem Gesichtspunkte zwei andere bedeutende Bauten jüngster Zeit: die Häuser der Centralstraße und das Haus der Bodenkreditgesellschaft, äußerst glückliche Schöpfungen von Ende und Boekmann. —

Das Hauptverdienst, das sich Woltmann mit seinem Buche erworben hat, besteht darin, daß er das Interesse der Gegenwart wieder auf die Bauten der Vergangenheit hingelenkt hat. Die Masse der modernen Menschen geht an den alten Denkmälern der Vorzeit vorbei unaufhaltsam zur Tagesordnung über, unbekümmert darum, wer oder welche Zeit jene Steinhaufen aufgethürmt und organisirt hat, stets bereit aber ihr pereat! zu rufen, wo ein ehrwürdiges Denkmal die Wogen des Verkehrs hemmt. Und doch wollen wir dieser Menge, deren Verständniß erst geweckt werden soll, nicht Unrecht thun. Den Bauten der Gegenwart trägt sie stets ihr lebendigstes Interesse zu. Die Baukunst ist ja bevorzugt vor allen übrigen Künsten, die Kunst des öffentlichen Lebens zu sein.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

Dr. G. Schäfer, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Großherz. Museums zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung. Von dem histor. Verein f. d. Großherzogthum Hessen herausgegebene Festschrift zur Feier der vom 16. bis 20. September 1872 in Darmstadt tagenden Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine. Darmstadt. 1872.

Wie der Titel der vorliegenden Schrift lehrt, giebt uns der Verfasser am Faden kunstgeschichtlicher Entwicklung eine Beschreibung der im Darmstädter Museum befindlichen Elfenbeinwerke. Da er jedoch auch die bedeutendsten Denkmäler anderer Sammlungen, welche diesem Kunstzweige angehören, in den Kreis seiner Betrachtung zieht, haben wir es nicht mit einem Kataloge im engeren Sinne zu thun, sondern mit einer zusammenhängenden Darstellung der Geschichte der Elfenbeinplastik überhaupt. Dieser erste Versuch auf einem Felde, auf welchem bisher nur wenige zerstreute Vorarbeiten vorlagen, tritt „mit aller Anspruchslosigkeit" auf, und hat nach des Verfassers Absicht nur den Zweck, „zu weiteren Forschungen anzuregen".

Das gesammte Stoffgebiet zerfällt naturgemäß in zwei Abschnitte, eine Theilung, die weniger ihren Grund in dem plötzlichen Erlöschen und Wiederaufleben dieses Kunstbetriebes hat, also vorwiegend stilistisch begründet wäre, sondern ihre Ursache in politischen Veränderungen findet, in dem gänzlichen Verfall des byzantinischen Kaiserreichs.

Nach einer kurzen Uebersicht über den Gebrauch und die künstlerische Verwendung des Elfenbeins bei den klassischen Völkern, namentlich in seiner Verbindung mit dem Golde, wendet sich der Verfasser zu einer ausführlicheren Betrachtung der Diptycha. Der Gebrauch des Elfenbeins zu künstlerischem Schmucke scheint den Griechen jedoch schon vor Homer bekannt gewesen zu sein, also früher, als der Verfasser annimmt. Er kennt nur eine Stelle der Ilias (5,582), wo von der Verwendung des Elephantenzahnes zum Schmucke eines Zaums die Rede ist. Doch wird noch an einer zweiten Stelle bei Gelegenheit eines Gleichnisses (Ilias 4,141) ein Zaum erwähnt, dessen Elfenbeinzier eine Sklavin mit Purpur färbt. Gerade diese Art der Technik spricht für ein höheres Alter und weist direkt auf den Handelsverkehr mit Asien hin. — Von Consulardiptychen besitzt das Darmstädter Museum ein ausgezeichnetes Exemplar, das des Consuls Flavius Astyrius aus dem J. 449 (oder 448), in der Reihe der durch Inschriften chronologisch gesicherten allerdings, wie der Verf. meint, das vierte, in der Reihe der erhaltenen überhaupt aber das sechste, da die von Pulszky (Catalogue of the Fejervary ivories. Liverpool, 1856) dem M. Julius Philippus und M. Aurelius Romulus zugeschriebenen Diptycha aller Wahrscheinlichkeit nach älter sind. Die auf der einen nur noch erhaltenen Tafel befindliche Inschrift hat der Verf. nicht richtig gelesen; auch auf der ersten aus Gori citirten Hälfte derselben fehlt ein „*ET.*".*) An die Stelle der Consulardiptycha treten in der kunstgeschichtlichen Entwicklung später die Diptycha zu kirchlichen Zwecken, meist zur Zierde von Evangelien- und Meßbüchern. (Weshalb der Verf. die mythologischen Diptycha gar nicht erwähnt, ist nicht recht ersichtlich.) — Natürlich waren jene liturgischen Büchertafeln mit Darstellungen aus der heiligen Geschichte in antiker Formengebung geschmückt. — Aus der byzantinischen Periode, welcher der Verf. größere Gerechtigkeit widerfahren läßt als bisher geschehen ist, besitzt das großherzogl. Museum eine Tafel mit dem verkündigenden Engel, (die Maria fehlt) und einen ziemlich umfangreichen Schrein mit genrehaften Reliefscenen aus dem Leben des ersten Menschenpaares. Das Diptychon eines Evangeliariums mit sechs Apostelbüsten und der Gurt eines liturgischen Gefäßes mit der Heilung eines Kranken und der Auferweckung des Lazarus gehören dem 9.—12. Jahrhundert an. — Der Einfluß, den die byzantinischen Künstler auf die deutschen, besonders der Karolingerzeit ausübten, zeigt sich in einer ansehnlich vertretenen charakteristischen Gruppe von Kunstwerken, die der Verfasser mit Recht byzantinisch-romanisch nennt, da man sich bei der Thätigkeit byzantinischer Künstler auch in deutschen Landen nicht immer bestimmt für den orientalischen oder occidentalischen Ursprung der einzelnen Denkmäler entscheiden kann. Im 12. Jahrhundert regte sich namentlich in den rheinischen Städten ein neuer Geist, der zuerst in der Individualisirung der Köpfe zum Durchbruch kam. Dieser rheinisch-romanischen Epoche gehören zwei berühmte Reliquienschreine des Museums an; nächst diesen wurden besonders tragbare Altäre mit Elfenbeinschmuck versehen.

*) Die Inschrift lautet vollständig: Fl(avius) Astyrius v(ir) c(larissimus) et inl(ustrissimus) com(es) ex mag(istro) utriusq(ue) mil(itiae) cons(ul) ORD(inarius), nicht OED.

Digitized by Google

Aus der gothischen Epoche besitzt das Museum ein Schmuckkästchen und einen ausgezeichneten Handspiegel mit der Eroberung der Minneburg (abgebildet bei Becker und von Hefner-Alteneck, Kunstwerke ꝛc. II, 41). An ihre Stelle tritt im Beginne des 16. Jahrhunderts überall siegreich die Renaissance. Die Elfenbeinplastik bemächtigte sich jetzt selbst des bescheidensten Geräthes, um es künstlerisch zu verzieren und dem Auge angenehm zu machen. Aus dieser Zeit sind uns Kunstwerke erhalten, welche die Namen der berühmtesten Meister tragen, wie den eines M. Angelo, eines Dürer. Letzterer erzählt im Tagebuch seiner niederländischen Reise (Thausing, S. 100, 17), daß er ein elfenbeinernes Todtenköpflein für einen Gulden gekauft. In dieser Schädelplastik, die schon mehr der Künstelei angehört, glänzte im Anfang des 17. Jahrhunderts Christoph Harrich von Nürnberg, von dem das großherz. Museum zwei solcher Schädel besitzt. An den Höfen hielt sich die Vorliebe für Elfenbeinwerke noch bis in's 18. Jahrhundert hinein. Sogar fürstliche Personen, wie August der Fromme von Sachsen und Kurfürst Maximilian von Bayern, schnitzten in Elfenbein; auch die Kaiser Rudolf II. und Ferdinand III. übten diese Kunst.

Gegenwärtig erfreuen sich die in Dieppe gefertigten Elfenbeinwerke eines bedeutenden Rufes, wie ehedem die Nürnbergs und Augsburgs. Der Betrieb dieser Industrie in Nürnberg, Geislingen, Offenbach, Erbach u. a. m. entbehrt des künstlerischen Charakters im höheren Sinne. —

Für den Besucher des Darmstädter Museums wird die kleine Schrift eine willkommene Gabe sein, für den auswärtigen Kunstforscher und Kunstfreund hätten die Beschreibungen der dortigen Kunstwerke ausführlicher und genauer sein müssen, um wissenschaftlich verwerthet werden zu können. **Adolf Rosenberg.**

Nekrologe.

S. **Theodor Fischer,** Porträt- und Geschichtsmaler, starb in Schwerin im 57. Lebensjahre am 30 März plötzlich an einem Nervenschlage, ohne jemals krank gewesen zu sein. Werke seiner Kunst sind, außer denjenigen, welche sich im Besitze von Privaten befinden, im großherzoglichen Residenzschlosse, in der Schweriner Gemäldegalerie, im neuen Universitätsgebäude zu Rostock, so wie in vielen Kirchen und Kapellen Mecklenburgs vorhanden und geben vollgiltiges Zeugniß von seiner Begabung. Von seinen Lehrern, den Professoren Bendemann und Richter, sprach der Verstorbene stets mit großer Verehrung, und rührend war die Pietät, welche er gegen seinen ersten Lehrer und nachherigen Freund, den großherzoglichen Hofmaler Schumacher täglich bis an dessen Lebensende übte. Im persönlichen Verkehre heiter, gesellig und liebenswürdig, war der Kreis seiner Freunde und Gönner ein bedeutender. Das zahlreiche Gefolge, welches ihn bis zur letzten Ruhestätte begleitete, zeugte von der Liebe und Anhänglichkeit, die sich der Heimgegangene im Leben in allen Kreisen zu erwerben gewußt hatte.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. J. M. Hamburg. In der Ausstellung des Kunstvereins fahren die Landschaften fort, das Hauptinteresse in Anspruch zu nehmen. „Ein Frühling in der Mark" von B. v. Löfen glänzt durch alle Vorzüge dieses liebenswürdigen Meisters, welcher, wie wenig andere, die poetisch verklärende Schilderung der Naturschönheit des Nordens in seiner Gewalt hat. Wenn auch die Verarbeitung zu einer einheitlichen Stimmung nicht durchweg gelungen ist, so kommt er doch einer solchen mit seinen frischen, saftigen Tönen und der durchsichtigen Behandlung der klaren Lenzesluft sehr nahe. Die etwas bleiernen Farben einer „Frühlingslandschaft" des jüngeren Morgenstern und ein „Frühling am Garda-See" von A. Rieger können daneben nicht recht zur Geltung kommen. Neben diesen Idyllen hat eine „Partie aus den Sabiner Bergen" von Val. Ruths etwas Episches; indem der Künstler auf einen Hauptreiz südlicher Landschaft, die Darstellung edel geschwungener Gebirgslinien, verzichtet und es unternimmt, hauptsächlich durch die Kraft dunklerer und markigerer Farben die italienische Natur zu charakterisiren, erschwert er sich seine Aufgabe, gewinnt aber um so mehr unsere Bewunderung, wenn er seinem Thema auch ohne den erwähnten imposanten Hintergrund lediglich durch die Wirkung seines Kolorits so gerecht wird wie hier. Eine unangenehme Eigenthümlichkeit haben die Bilder von R. Schobelt in Rom; sein „Trunkener Bacchus" und sein „Neapolitanischer Heirathsantrag", deren Männergestalten gut ausgefallen sind, zeigen an den weiblichen Figuren ein leichenhaftes Fleisch, dessen stellenweise in's Grünliche spielendes Kolorit eine Eigenschaft weder der Nymphen noch der Neapolitanerinnen sein dürfte. — Für die Freunde und Verehrer des Dichters Jordan wird die Notiz von Interesse sein, daß eine vorzügliche Büste desselben aus dem Atelier des Bildhauers Neuber hervorgegangen ist. Kopf und Hals des Barden sind für die Plastik dankbare Aufgaben, und der Künstler hat es verstanden, diese günstigen äußeren Umstände geschickt zu verwerthen. Eine markige, ausdrucksvolle Physiognomie, unseren Vorstellungen von dem Verfasser der Nibelungen durchaus entsprechend, tritt uns in dieser, ebenso treffend aufgefaßten wie gediegen und fein ausgeführten Arbeit entgegen. Für die sprechende Aehnlichkeit bürgt der Umstand, daß Herr Jordan selber nach dem Gypsmodell die Ausführung in Marmor bestellte. — Einen bemerkenswerthen Beitrag zur Charakterisirung des Konkurrenz-Unwesens liefert eine öffentliche Erklärung in den Hamburger Nachrichten vom 29. März. Es handelt sich dabei um ein Denkmal für den holsteinischen Patrioten Lornsen, welches das Landes-Komité zur würdigen Feier des fünfundzwanzigsten Jahrestages der schleswig-holsteinischen Erhebung zu errichten beschlossen hatte. Unter den eingereichten Entwürfen hatte das Preisgericht, bestehend aus den Hamburger Künstlern M. Gensler (Maler), C. Peiffer (Bildhauer) und C. Remé (Architekt), Möller's Büste dem im übrigen, wie es scheint, vorzüglicheren Entwurf Andresen's, welcher eine Statue projektirte, deßwegen vorgezogen, weil jene den Verdiensten Lornsen's besser entspräche als diese. Das Landes-Komité schloß sich nach langer Erörterung und zweimaliger Abstimmung mit geringer Mehrheit dieser Entscheidung an. Eine Folge dessen war nun jene Einsendung, worin die Ueterfener Mitglieder des besagten Komités gegen die barocke Motivirung des Preisgerichtes Protest einlegen und das unter dem Drucke derselben erfolgte Ergebniß der zweiten Abstimmung (die erste war zu Gunsten von Andresen's Entwurf ausgefallen) für ungiltig erklären. Es dürfte eine offene Frage sein, ob es der Minderheit zusteht, einen Beschluß, welchen Gründen immer derselbe auch sein Zustandekommen verdanken mag, für ungiltig zu erklären; wunderbar und bedauerlich aber ist es, daß drei Künstler als leitenden Grundsatz für ihre Entscheidung ein Motiv hervorheben, welches vielleicht an sich ganz richtig ist, indem es einer Ueberschätzung Lornsen's entgegentritt, welches aber als weder künstlerisch noch ästhetisch außerhalb ihrer Kompetenz liegt. Sache des Auftraggebers, des Landes-Komités, wäre es gewesen, für die einzureichenden Entwürfe eine bestimmte Form, z. B. eine Büste, vorzuschreiben; da das Programm oder die Aufforderung zur Konkurrenz eine solche Beschränkung nicht enthielt, so hatten die Preisrichter auch nicht den Schatten eines Rechtes, eine solche aus ihren individuellen Ansichten von den Verdiensten des zu Ehrenden abzuleiten und in das Programm nachträglich und willkürlich hineinzudeuten. Wenn Künstler als Preisrichter in so bedenklicher Weise ihre Aufgabe, lediglich künstlerische Motive zur Richtschnur für ihre Entscheidung zu nehmen, verkennen, so darf man mit Laien, wenn sie irgend einen Nebengrund (zum Beispiel die Aehnlichkeit wie jüngst in Wien) ungebührlich urgiren, nicht zu scharf in's Gericht gehen. Die Büste Möller's soll eine verdienstliche Arbeit sein; das ändert aber an der Sachlage nichts, so lange die wohlbegründete Behauptung der Gegenpartei, daß die Statue Andresen's vom künstlerischen Standpunkt aus den Vorzug verdient habe, unwiderlegt bleibt.

In Karlsruhe waren unlängst diejenigen Gemälde und plastischen Werke ausgestellt, welche von dort zur Weltausstellung nach Wien wandern. A. Woltmann berichtet darüber

in der Berliner Nat. Ztg. Folgendes: „Zu den bedeutendsten Leistungen gehört wohl das Begräbniß in Appenzell von W. Riefstahl, das seinem Platze vor dem Pantheon — einem Gemälde, das im Herbst 1872 auf der Berliner Kunstausstellung allgemeine Bewunderung erregte — kaum nachsteht. Das versammelte Landvolk an der hochgelegenen Kapelle, welches den Trauerzug erwartet, ist bei einer Schärfe der Charakteristik, bei einer Durchführung, welche über siebzig Figuren zu völlig individueller Wirkung kommen läßt, in voller Harmonie dem Ganzen eingefügt. Das Hochthal mit dem Blick auf schneebedeckte Gipfel, bei klarer Luft, in kühler Stimmung ist eine unübertroffene Schilderung der Alpennatur. Ein ähnliches Motiv hatte Riefstahl schon vor Jahren behandelt, aber das jetzige Bild ist dem früheren, das sich im Privatbesitz zu Berlin befindet, weit überlegen; mit der charaktervollen Wahrheit verbindet sich eine großartige Empfindung, mit dem markigen Vortrag vollendete malerische Haltung. Hans Gude steht in zwei nordischen Küstenbildern auf der vollen Höhe dessen, was er in der Schilderung des feuchten Elementes vermag. Das eine, der Hafen von Christiania, entzückt durch die feine, poetische Stimmung, durch den Reflex des abendlichen Lichtes auf der mäßig bewegten, glitzernden Fläche. Das zweite Gemälde ist noch mächtiger in der Wirkung und etwas größer im Umfang. Es stellt einen Nothhafen an der norwegischen Küste dar, in welchem einige Schiffe bei stürmisch bewegter See und regnerischem Wetter Schutz gesucht haben. Die dunkeln Felsmassen heben sich von dem helleren Gewölk ab, die Staffage am Strand, vorzüglich behandelt, ist in lebhafter Bewegung, das wild Erregte der Stimmung kommt zu vollendetem Ausdruck. Bei aller Unmittelbarkeit der Wirkung ist die Komposition mit feinster Empfindung abgewogen, die schlagendsten Effekte ergeben sich, ohne daß je nach ihnen gehascht wird, und die Malerei des Wassers und der Luft ist von außerordentlicher Wahrheit des Tons. Von C. F. Lessing sehen wir zwei Gemälde, welche vorzügliche Proben seiner gemüthvollen Auffassung der deutschen Landschaft sind. Das eine, bereits im Sommer 1871 vollendet und seitdem Eigenthum der hiesigen Galerie, nimmt sich auf der Ausstellung, bei trefflichem Nordlicht, ungleich besser aus als bei dem kellerartigen Oberlicht der Kunsthalle. Es ist ein enges Felsenthal im Harz mit dem Blick auf den Regenstein und einer Kriegerstaffage im Kostüm des 17. Jahrhunderts. Nicht minder schön ist das zweite, erst kürzlich vollendete Bild, ebenfalls eine Schlucht im Harz, aus der man zwischen hohen Bäumen in duftige Ferne blickt. Unter den von Lindemann-Frommel ausgestellten Landschaften ist zwar die größere, „Blick auf den Aetna und das Theater von Taormina", sehr dekorativ, ein kleines Bild dagegen, das Thal des Poussin in der römischen Campagna, fein und von glücklicher Auffassung. Wir erwähnen noch einige Landschaften von Smith-Hold, W. Schröter in Dessau, Riedmüller in Stuttgart, J. Vollweider, Osterroth, August Hörter, namentlich den — allerdings in der Farbe einförmigen — Eichenwald des Letzteren, der auch zwei tüchtig gemalte Porträts ausgestellt hat; das kleinere unter den Bildern spanischen Volkslebens von Kindler in Düsseldorf, ein besonders in der Behandlung der todten Vögel vortreffliches Stillleben von Auguste Schepp. Eine koloristisch glänzende Leistung ist der Nero, welcher inmitten seines Hofstaates das brennende Rom betrachtet, von Ferdinand Keller. Die Komposition, obgleich wohlstudirt, macht doch eher den Eindruck eines lebenden Bildes als eines in seinem Wesen aufgefaßten historischen Moments, aber der Künstler beherrscht die Farbe in hohem Maße, geht auf Wirkungen von seltener Kühnheit aus, erreicht blendende Effekte und hindert höchstens durch eine Ueberfülle des Reichthums die volle Wirkung dessen, was er beabsichtigt. Unter den plastischen Werken verdient ein lebhaftes Interesse die Gestalt eines sitzenden Mädchens am Schilf, von Steinhäuser, wie die Unterschrift sagt, doch nicht von ihm allein, sondern gemeinschaftlich mit Otto Lessing (jetzt in Berlin) modellirt und mit Hülfe geschickter italienischer Arbeiter in Marmor ausgeführt. Der edle Rhythmus der Linien, die Anmuth der Bewegung in der leicht sich niederbeugenden Gestalt, das feine Naturgefühl sind aller Anerkennung werth, und wir bedauern nur, daß Steinhäuser auf den unglücklichen Gedanken gekommen ist, die Figur Ophelia zu taufen und das Publikum durch eine Benennung zu beirren, die zu dem einfachen idyllischen Motiv nicht paßt".

Vermischte Nachrichten.

C. R. **Otto Mündler's Grabdenkmal.** Die Verdienste Otto Mündler's sind in diesen Blättern von zweien seiner wärmsten Freunde und Verehrer in anerkennendster Weise gewürdigt worden. Beide äußerten ihre Befriedigung darüber, daß der Verstorbene doch nun in deutscher Erde ruhe, nachdem ihm das Vaterland keinen Wirkungskreis für eine segensreiche Thätigkeit geboten hatte. — Die dritte Wiederkehr seines Todestages, des 14. April, rief den erlittenen Verlust wieder lebhaft in's Gedächtniß und gab zur Veröffentlichung der nachfolgenden Zeilen Anlaß. — Bei der vollkommen harmonischen Entwickelung seiner Natur, welche dem Echtmenschlichen im vollsten Umfange zugänglich war, fand Mündler, der Ehelose, für sein Herz und Gemüth die nöthige Nahrung und Stärkung alljährlich im Kreise seiner Geschwister, die ihm mit wahrer Verehrung anhingen; und wo er unter seinen zahlreichen Bekannten — selbst bei einem ersten Besuch — ein gemüthvolles und anspruchsloses Familienleben und eine glückliche Häuslichkeit fand, da heimelte es ihn an, und der liebenswürdige Mensch in ihm entfaltete sich sofort ohne Rückhalt und gewann die Herzen. Solcher Bande geschwisterlicher Liebe bedurfte es aber auch, als zwei seiner Brüder auf die Schreckensnachricht nach Paris geeilt waren, und da sie ihn nicht mehr am Leben fanden, ohne weiteres Bedenken den Entschluß faßten, die geliebte Leiche mit sich in die Heimath zu nehmen, und diesen Entschluß, trotz aller Schwierigkeiten und der Ueberlast der Geschäfte, mit höchster Anstrengung und Opferwilligkeit zur Ausführung brachten. Nur so konnte es geschehen, daß der ächt deutsche Mann nun in deutscher Erde ruhet. — Fast gleichzeitig mit der Beerdigung entstand der gemeinsame Wunsch, dem geliebten Bruder auf seinem Grabe ein würdiges Denkmal zu setzen; und nur die bald darauf beginnenden Kriegsstürme, welche die Rheinpfalz durchtobten und alle Kräfte, leibliche wie geistige, in Anspruch nahmen, konnten diesen Wunsch kurze Zeit in den Hintergrund drängen; aber schon bei der Wiederkehr des ersten Jahrestages des Todes hatte er soweit Gestalt gewonnen, daß für einen griechischen Denkpfeiler von einheimischem Sandstein mit eingelassenem Marmor-Relief mit Profil-Bildniß entschieden werden konnte. Um die Zeichnung des Porträts in Lebensgröße wurde Winterhalter in Paris, der langjährige Freund des Verstorbenen, gebeten, und er erfüllte sofort die an ihn ergangene Bitte. Durch briefliche Mittheilung des ganzen Planes an einen Verehrer des Verstorbenen, dem die Freundschaft seiner Geschwister als Erbtheil zugefallen ist, wurde eine Umänderung der leicht zerstörbaren Stoffe Sandstein und Marmor in Granit und Bronze angeregt und genehmigt, während die ursprüngliche Idee von Form und Wesen beibehalten blieb. Und so ist sie denn auch zur Ausführung gekommen. Ende Juni vorigen Jahres versammelten sich die sämmtlichen Geschwister O. Mündler's mit ihren Angehörigen in aller Stille auf dem Begräbnißplatze von Ludwigshafen und wohnten der Enthüllung des Denkmales mit bewegtem Herzen bei. Der Sockel des Steines mißt 1 Meter in der Breite; die Höhe beträgt 2,10 Meter bis zur Blume. Den Entwurf des Denkmals machte, nach vorangegangener Einigung mit den Angehörigen über die Form im Allgemeinen, der Ingenieur Hamm; ebenso die Detaillirung für den Steinmetzen und den Modelleur. Der Stein ist schwarzgrüner, schön polirter Syenit, bearbeitet in der Anstalt des Herrn Ackermann in Weißenstadt im Fichtelgebirge, wo dieser Stein nebst einem dunkelgrauen Granit in großer Mächtigkeit gebrochen wird. Medaillon-Porträt, Gedenktafel und bekrönende Palmette sind Bronze aus der Gießerei von Miller in München, und die Modellirung dieser Theile übernahm der Bildhauer Renn in Speyer, dem aus der nicht ganz erreichten Aehnlichkeit des Porträts kein Vorwurf gemacht werden kann, weil er den Verstorbenen nicht von Person kannte, ihn aber hochschätzte und der Familie befreundet war. Die Verarbeitung des einfachen Umrisses von Winterhalter's Meisterhand zu einem Relief, wofür kein anderer Anhalt vorhanden war, als die kleine Photographie von Bingham, hatte offenbar große Schwierigkeiten, selbst wenn die Zeichnung ganz treu nach dem Leben und nicht aus der Erinnerung gemacht gewesen wäre. Der Eindruck des ganzen Werkes kann dennoch ein wohlthuender genannt werden. Den Pflegern und Freunden der Kunst und ihrer Erforschung wird das Denkmal ein Anziehungs- und Ruhe-Punkt werden, wenn sie auf ihren Wanderungen die Rheinpfalz berühren.

Digitized by Google

Ueber das künftige Parlamentsgebäude des Deutschen Reichs schreibt man der Voss. Ztg.: Die Kommission für den Bau hielt kürzlich eine Sitzung, und man glaubte die Aussicht eröffnen zu können, daß für das Raczynski-Palais die Expropriation sich verwirklichen lasse. Indeß stellt sich der Kaufpreis einschließlich der sonst zu machenden Zugeständnisse für den Baugrund auf 3 321,000 Thlr., und nach Erwägung auch der baulichen Bedenken bezüglich der Lage der Hauptfaçade entschied sich die Kommission für das Kroll'sche Etablissement, dessen Kaufpreis 600,000 Thlr. billiger sich stellt. Ein anderes Projekt, Durchbruch von den Linden nach der Dorotheenstraße, bezifferte sich für den Baugrund auf 6 Millionen. Da das Gebäude aus dem Milliardenfonds hergestellt wird, so scheint dieser Gesichtspunkt auch auf eine Entscheidung hinzudrängen.

8. **Schwerin.** Die Erbauung eines Museums hierselbst ist jetzt beschlossene Sache. Es wird damit ein längst gehegter Plan des Großherzogs zur Ausführung gelangen. Die zu diesem Zwecke ernannte Kommission besteht aus den Herren Staatsrath Dr. Buchka, Geh. Kabinetsrath Dr. E. Prosch, Geh. Archivrath Dr. Lisch, Hofbaurath Willebrand und Archivar Dr. Wigger. — So wird denn endlich der Zeitpunkt kommen, alle vorhandenen vaterländischen Kunstsachen in einem Lokale vereinigt zu sehen. Der Kunstwerth unserer Sammlungen ist längst anerkannt; nur beeinträchtigte die Zersplitterung derselben noch immer zu sehr die Ausbreitung des Kunstsinnes und die Veredelung des Volksgeschmacks. — Hoffen wir daher, daß durch möglichst rasche Erledigung der Vorfragen der Entschluß unseres kunstsinnigen Fürsten, der seit Jahren für die Bereicherung der Sammlungen viel gethan, zur baldigen Ausführung kommen, und dies Werk des Friedens der gegenwärtigen und künftigen Generation zum Segen gereichen möge!

8. **Schwerin.** Das Porträt des am 11. August v. J. verstorbenen Professors Eggers, kopirt von R. Schwann nach dem Originalgemälde von Professor Julius Schrader, ist im Auftrage des Großherzogs für die hiesige Gemäldegalerie erworben und soll der Abtheilung für berühmte Mecklenburger einverleibt werden. Mit breitem sattigen Pinsel gemalt, trägt das Bild hinsichtlich der ganzen Ausführung das Gepräge einer glücklich gelösten Aufgabe. — Von Jentzen ist wiederum ein interessantes Architekturbild, das „Innere des Treppenhauses der ehemaligen bischöflichen Residenz zu Würzburg" zur Ausstellung gelangt. Es ist dies bekanntlich eines der schönsten Schlösser in Deutschland, für die Geschichte, wie für die Kunst von gleich hohem Werthe. Das Gebäude ist in allen seinen Theilen wohl erhalten, obwohl zur Zeit unbewohnt, was Jentzen durch die im Treppenhause spielende Maus recht sinnig andeutet. Sein Bild zeichnet sich durch wohlthuende Klarheit und Schärfe der Formen vortheilhaft aus und gilt für eine der besten Leistungen dieses Künstlers.

Das neue Werk von L. Knaus: „Eine Bauernberathung", welches auf die Wiener Weltausstellung kommt, ist der Rhein. Ztg. zufolge von einem Berliner Kunsthändler für die enorme Summe von 25,000 Thalern angekauft worden.

B. **Der Bildhauer Julius Bayerle** in Düsseldorf hat eine kolossale Marmorstatue für den Begräbnißplatz der Familie Haniel in Ruhrort vollendet, wo sie in einem gothischen thurmartigen Tempelbau, von 54 Fuß Höhe, auf dem Friedhof ihre Aufstellung erhält. In edler Auffassung zeigt das Werk einen Grabes-Engel, der mit der linken Hand einen Immortellenkranz hält, während er die rechte segnend ausstreckt. Ernste Einfachheit zeichnen die Gestalt aus.

*r **Der Bürgerausschuß zu Insbruck** hat dem greisen fünfundachtzigjährigen Maler J. Arnold, der sich in dürftigen Verhältnissen befand, einen Jahresgehalt von 300 fl. ausgeworfen. Es blieb somit den Liberalen vorbehalten, dem Manne, welcher so viele Kirchen Tirols schmückte, eine Dankesschuld abzutragen, deren Lösung in erster Linie dem ultramontanen Klerus und seinem Peterspfennige spendenden Anhang angestanden hätte.

Zeitschriften.

Im neuen Reich. No. 14.
Berliner Kunstberichte: Die heimathliche Kunstforschung, von R. Dohme.

Christliches Kunstblatt. No. 3.
Die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst. — Die St. Paulskirche in Schwerin, von Krüger. (Schluß.)

Deutsche Monatshefte. Nr. 2.
Das Kaiserhaus zu Goslar. (Mit Illustr.) — Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. — Die Großherzoglichen Kunstsammlungen in Karlsruhe.

Berichte vom Kunstmarkt.

Wiener Kunstauktion. Die Sammlung des bekannten Prager (kürzlich nach Wien übergesiedelten) Kunstfreundes H. F. Heidl kam am 21. März im Wiener Künstlerhause durch die Herren Miethke & Wawra zur Versteigerung. Es wurden die nachstehenden, im Ganzen sehr namhaften Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
	a. Oelgemälde.	
1	Achenbach, A., Marine	3510
2	— A., Winterlandschaft	3400
3	— O., Italienische Landschaft	750
4	— O., Rocca di Papa mit Aussicht in die römische Campagna	6500
5	Adamo, Sturz Robespierre's	7000
6	Baisch, Landschaft mit Schafen	290
7	Becker, Maskenfest im Dogenpalast	13,700
8	Brendel, Schafe	300
9	Calame, Landschaft: Die Jungfrau	17,000
10	Castan, Erwartung am Strande	1300
11	Daubigny, Landschaft	6000
12	— Landschaft an der Loire	1505
13	Diaz, Landschaft	620
14	Dupré, Flußlandschaft	6535
15	Ebel, Landschaft	750
16	Ebert, Badende Kinder	365
17	— Schafe in einem Buchenwalde	1030
18—22	Enhuber, Bilder zu Melchior Meyr, Erzählungen aus dem Ries	1255
23	Flamm, Abendlandschaft	400
24	Flüggen, Familienglück	3000
25	Gebler, Schafbeerde	1500
26	Gude, Hallstadt	415
27	— Norwegische Küste	970
28	— Dachstein mit dem Gosausee	2510
29	von Hagn, Jesuitenbibliothek in Rom	5800
30	Hagen, Rheinisches Dorf im Frühling bei heraunahendem Gewitter	1500
31	Hoff, Elmire und Tartüffe	5800
32	Huber, Kühe in einer Landschaft	805
33	Jacque, Weidende Schafe	1800
34	Kallenberg, Wasserfall in einem Föhrenwalde	1115
35	Kindler, Auf einem Tanzboden in Südtirol	7970
36	Koller, Auf der Alpe bei heranziehendem Gewitter	2100
37	Lays, Rosen	1550
38	Leu und Friedr. Voltz, Am Chiemsee. Staffage von Voltz	2100
39	v. Lichtenfels, Abend im venetianischen Hochgebirge	3110
40	Lier, Am Chiemsee. Mondbeleuchtung	1270
41	Lindenschmit, Klosterfreuden	2105
42	— Scene aus Shakespeare's lustigen Weibern von Windsor	2000
43	Müller, Leopold C., Der Gang in den Weinkeller	1021
44	— Am Brunnen	3110
45	Müller, Victor, Faust und Wagner	900
46	Munthe, Herbstlandschaft	430

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
47	de Noter und Goupil, Genrebild	1050
48	Pohle, Am Mühlteich	2450
49	— Thoreinfahrt eines alten Schlosses	1071
50	v. Ramberg, Am Stickrahmen	8100
51	Rasmussen, Norwegischer Fjord	700
52	v. Rottmann, Cap Cephalu	3050
53	Ruths, Strand an der Ostsee mit lagernden Zigeunern	200
54	Schäffer, A., Herbstlandschaft	1500
55	— Im Moore	1810
56	Schindler, Landschaft	1090
57	— Partie an der Donau bei Wien	1200
58	— Prater-Partie	1300
59	Schleich, Auf den Wällen von Neuburg	1610
60	— Gebirgslandschaft	380
61	— Landschaft	265
62	— Landschaft mit Schloß	1200
63	Simmler, Schauspieler Friedrich Haase als Hamlet	300
64	Spitzweg, Abend in einem Städtchen	560
65	— Stilles Plätzchen	495
66	Springer, Architektur	760
67	Troyon, Große Landschaft bei heranziehendem Gewitter	21,000
68	Vollon, Blumenbouquet	570
69	Voltz, Kühe am See	605
70	— Mittagsruhe einer Heerde	2000
71	Ziem, Venedig	4500
	b. Aquarelle, Feder- und Kreide-Zeichnungen, Plastik.	
72	Alt, R., Aus der Nonnberg Kirche bei Salzburg. Aquarell	125
73	— Luzern. Aquarell	230
74	— Partie aus Schönbrunn. Aquarell	300
75	— Salzburg. Aquarell	175
76	— Strudel in der Donau. Aquarell	90
77	— Thalhof in Reichenau. Aquarell	105
78	Cabianca, In Gedanken. Aquarell	200
79	Fortuny, Con grandezza. Federzeichnung	725
80	Gauermann, Jagdbeute. Federzeichnung	52
81	ten Kate, Werbescene. Aquarell	1000
82–85	Frühling, Sommer, Herbst, Winter, } Zeichnungen	1091
86	Max, Christus am Kreuze. Aquarell (Aus der Collection der „Tonbilder")	400
87	— Winterlandschaft. Aquarell (Aus derselben Collection)	100
88	Meissonier, Im Gespräch. Aquarell	200
89	Menzel, Ad., Aus der Gesellschaft. Aquarell	1000
90	Neher, Allegorische Darstellung. Kreidezeichnung	50
91	de Nittis, In der Bildergalerie. Aquarell	299
92	Piloty, Seni bei der Leiche Wallensteins. Zeichnung	305
93	Schüz, Landschaft. Aquarell	50
94	Werner, C., Schloß Turnau in Baiern. Aquarell	130
95	Ziem, Venedig. Aquarell	225
96	Kundmann, Büste Schubert's in Marmor	470

Die Auktion der Sammlung des Herrn Wilson älterer und moderner Meister hat vor Kurzem unter großem Zudrang im Hotel Drouot stattgefunden und eine Gesammtsumme von 294,655 Frcs. erzielt. Das hervorragendste Bild „Der Tod des Sardanapal" von Eug. Delacroix wurde von Herrn Durand Ruel für 96,000 Frcs. erstanden; 1845 war dasselbe Bild für nur 6000 Frcs. angekauft worden. Für eine Landschaft „Aus der Umgegend von Southampton" von J. Dupré bezahlte Herr Durand Ruel 42,000 Frcs.; vor dreißig Jahren hatte der Vater des Herrn Wilson 1000 Frcs. dafür gegeben. Ein Teich mit Ochsen von Troyon kam auf 33,000 Frcs. und „Die Holzhauer" von demselben auf 22,000 Frcs. Weitere bemerkenswerthe Preise erzielten: Karl van Mander, (der Jüngere) „Porträt Christian's IV." 3900 Frcs.; Greuze, „Mädchenkopf" 2540 Frcs.; Protais, „Die Schildwache" 4500 Frcs.; Bonington, „Dorf in der Normandie" 2000 Frcs.; Ruysdael, „Landschaft" 4600 Frcs.; Murillo, „Der hl. Joseph und das Christuskind" 8000 Frcs.; A. Cuyp, „Falkenjagd" 3800 Frcs.; Ribeira, Pietà 16,000 Frcs. Blämische Tapeten aus dem 15. Jahrhundert wurden mit 23,500 Frcs. bezahlt.

(Chron. d. arts.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

H., Heaton, A concise history of painting. London, Bell & Daldy.

Riegel, H., Denkschrift über die Errichtung eines neuen Gebäudes für das herzogl. Museum in Braunschweig. gr. 8. Braunschweig, Wagner.

Garett, J., Supplement to a classical dictionnary of India illustrative of the mythology, philosophy, literature, antiquities, arts, manners, customs etc. of the Hindus. 8°. London, Trübner & Co.

Auktions-Kataloge.

Montmorillon'sche Kunsthandlung in München. Auktion den 21. April in den Sälen des königl. Odeon: Moderne Oelgemälde zumeist Münchener Künstler. 333 Nummern.

Montmorillon'sche Kunsthandlung. Auktion am 23. April in der Montmorillon'schen Kunsthandlung: Originalgemälde alter Meister. 113 Nummern.

Inserate.

Kunst-Auktion am 28. April 1873
von H. Sagert & Co. in Berlin.

Zur Versteigerung gelangt die Sammlung des Herrn **Brüsaber** in **Hamburg,** enthaltend

Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Photographien und Handzeichnungen.

I. Abth.: Deutsche und niederländische Künstler, 1. Hälfte.

[136] Kataloge stehen auf Verlangen zu Diensten.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Galerie
zu
KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb 10½ Thlr.; auf chinef. Papier mit Goldfchnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Digitized by Google

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

DIE KÖNIGLICHE RESIDENZ IN MÜNCHEN.

Mit Unterstützung

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

auf Grund eigener Originalaufnahmen herausgegeben

von

G. F. SEIDEL,

Architekt und k. Bezirksingenieur in München.

Kupferstich von EDUARD OBERMAYER und Farbendruck von WINCKELMANN & SÖHNE.

(Der Schlusslieferung wird ein historischer Text von Dr. A. Kuhn beigegeben werden.)

Erste Lieferung.

Dieses architektonische Prachtwerk wird in 8—10 Lieferungen ausgegeben, deren jede in der Regel drei Stiche und einen Farbendruck, oder auch fünf Stiche mit Wegfall des Farbendrucks, enthält.

Subscriptionspreis für die Lieferung:

Prachtausgabe (80 : 60 Centim.) vor der Schrift auf chines. Papier mit breitem Rande **15 Thlr. = 45 Mark.**

2. Ausgabe (80 : 60 Centim.) vor der Schrift auf weissem Papier mit breitem Rande **10 Thlr. = 30 Mark.**

3. Ausgabe (70 : 53 Centim.) mit der Schrift auf weissem Papier **8 Thlr. = 24 Mark.**

Für Verpackung zwischen Brettern wird für jede Sendung der Betrag von 15 Gr. (1½ Mark) erhoben.

Vorstehende Preise, die nur in Folge der von Sr. Maj. dem Könige Ludwig II. allergnädigst gewährten Unterstützung des Unternehmens so mässig normirt werden konnten, gelten nur für die

ersten dreihundert Subscribenten.

Später hin wird eine Erhöhung des Ladenpreises um mindestens 20% eintreten.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

ASCHENBRÖDEL.

Bilder-Cyclus von **Moritz von Schwind.**

Holzschnitt-Ausgabe.

[137] Mit erläuterndem Text

von

Dr. H. LUECKE.

Folio. Eleg. carton. 5 Thlr. 10 Ngr.

Die Compositionen zu Aschenbrödel in der ornamentalen Vereinigung mit Dornröschen und der Fabel von Amor und Psyche, 19 verschiedene Gruppen bildend, gehören zu den **werthvollsten** und **edelsten** Schöpfungen des verewigten Meisters.

HOMER'S ODYSSEE

Vossische Uebersetzung.

Mit vierzig Original-Compositionen

von

Friedrich Preller.

In Holzschnitt ausgef. von *R. Brend'amour* und *K. Oertel.*

Zweite Auflage.

In farbigen Umschlag eleg. cart. 8 Thlr. 22½ Ngr. — Prachtband mit Goldschnitt: in Leinwand 11 Thlr., in Leder 17 Thlr. 15 Ngr.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Robert-Dumesnil

Peintre Graveur franç.

[138] Tome X et XI.

Baudicour, Peintre-Graveur franç. continué. T. I et II. à 2⅔ Thlr.

Ch. Blanc, L'Oeuvre compl. de Rembrandt. 2 Bände mit Radirungen. 6 Thlr.

Duplessis, Catalogue de l'Oeuvre de Abrah. Bosse. 3⅓ Thlr.

Meaume, Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacq. Callot. 5 Thlr.

Linck, Monographie der C. W. E. Dietrich'schen Radirungen etc. 2 Thlr.

Zu beziehen von

Hermann Vogel

(früher Rud. Weigel) in Leipzig.

Heft 7 der Zeitschrift für bildende Kunst wird am 25. April ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 28.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

25. April 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Venetianisches Kunstleben — Zu A. Rosenberg's Aufsatz über das Paris Urtheil. — Gustav Planer †. — München: Kunstverein: Düsseldorf: Ausstellungen — Photographische Aufnahmen der Wiener Weltausstellung: Restauration des Limburger Domes; Preisvertheilung des Vereins der Kunstfreunde im Preuß. Staat; Photographien nach Menzel's Ehrendurgerbriefen: Schutz der Ägyptischen Denkmäler. — Zeitschriften — Berichte vom Kunstmarkt: Londoner Kunstauktion; Auktion Laurent Richard; Kunstnachlaß von Robert Kretschmer. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate

Der illustrirte Weltausstellungsbericht,

welchen wir unsern Lesern angekündigt haben, beginnt unmittelbar nach Eröffnung der Wiener Ausstellung im nächsten Hefte der Zeitschrift. Derselbe soll in vorurtheilsfreier und sachkundiger Darstellung von dem gegenwärtigen Stande der Kunst und des Kunstgewerbes in allen Theilen der civilisirten Welt, wie die Ausstellung ihn wiederspiegeln wird, ein klares und übersichtliches Bild geben und außerdem diejenigen hervorragenden Gegenstände alter Kunst und Kunstindustrie, welche die historischen Abtheilungen der Ausstellung darbieten werden, durch Bild und Wort erläutern.

Zur Theilnahme an diesem kritischen Referate haben sich bis jetzt folgende unserer geschätzten Mitarbeiter und Freunde bereit erklärt:

Bruno Bucher (Eröffnung der Ausstellung und Beschreibung des Ausstellungsplatzes, seine Lage und Eintheilung),
Jakob Falke (die Kunstindustrie der Gegenwart in vergleichender Schilderung der Nationalitäten),
Bruno Meyer (Plastik und Malerei der Gegenwart),
Moritz Thausing (Vervielfältigende Künste),
Joseph Langl (Kunstunterricht),
A. v. Endres (Hausindustrie und Frauenarbeiten),
Friedr. Lippmann (Exposition des amateurs).

Den architektonischen Theil der Ausstellung wird der Herausgeber behandeln und für Specialitäten, die sich im Laufe der Ausstellung als besonders berücksichtigungswerth herausstellen sollten, eigene Berichterstatter engagiren.

Auch für den künstlerischen Theil unseres Referates ist bereits durch Beschaffung von Illustrationen aus dem Gebiete der deutschen und ausländischen Kunst gesorgt. Wir werden jedoch diese Seite unserer Aufgabe selbstverständlich erst nach Eröffnung der Ausstellung im vollen Umfange überblicken können und wenden uns an unsere Freunde und Mitarbeiter, sowie auch an die ausstellenden Künstler und Kunstindustriellen mit der Bitte, uns dabei durch Beschaffung und Einsendung von Vorlagen, (Photographien oder Zeichnungen) behülflich zu sein. Stilgerechte Ausführung der Illustrationen durch die besten, in Deutschland und Oesterreich zur Verfügung stehenden Kräfte glauben wir zusichern zu können.

Die Redaktion.

Venetianisches Kunstleben.

Venedig, im April 1873.

Unlängst that eine hiesige Kunstnotabilität einen gar merkwürdigen Ausspruch: „Die Malerei ist wie die Medicin — Recept, nur Recept!" Das Wort war durchaus nicht ironisch oder sarkastisch gemeint. In seiner ganzen Ungeheuerlichkeit ist es ein treffendes Charakteristikum der gegenwärtigen Malerei Venedigs. Ein Jeder von der Zunft hier meint ein unfehlbar richtiges Recept in der Tasche zu haben, um wie Tizian zu malen;

Digitized by Google

jeder thut ſo geheimnißvoll damit, wie ein ächter Quackſalber, und bei alledem leiſtet keiner etwas; alle reden ſehr geſcheidt, keiner malt aber. Theils ſind ſie talentlos, theils Talente, die ob dem Bemühen zu Grunde gegangen ſind, es vor allem Tizian abzugucken „wie er räuſpert und wie er ſpuckt.“ Dieſes Experimentiren legt alle ſchöpferiſche Kraft brach, ja das Verſtändniß der alten Meiſter wird dadurch nicht erreicht, da man von dieſen modernen Malern ſagen kann: ſie ſehen ſich die Bilder nicht von vorne, ſondern nur von hinten an.

Venedig kennt demnach kein friſches, thätiges Kunſtleben mehr, nicht einmal in einer an Mailand und Neapel erinnernden Weiſe. Und es iſt unter ſolchen Umſtänden natürlich keine ſehr dankbare Aufgabe, aus Venedig Kunſtberichte zu ſchreiben. Was ich Ihnen mittheilen kann, ſind die wenigen, auch nicht ſehr rühmlichen Ausnahmen, die eben nur die Regel zu beſtätigen haben.

Im Palazzo Mocenigo friſtet eine „Permanente Ausſtellung“ ihr klägliches Daſein. Die ganze Impotenz der hieſigen Künſtlerſchaft kann man hier zur Genüge kennen lernen; wäre es nicht die einzige Ausſtellung, ſie wäre nicht der Erwähnung werth.

Wollte ich mir alle die ſchlechten Bilder gönnen, ſo müßte ich, wenn ich gut bei Galle wäre, einen Rieſenbericht erſtatten; ſo beſchränke ich mich darauf, zunächſt einige der Herren, die ſehr viel und ungemein klug reden und dabei merkwürdigerweiſe einigen Namen haben, ſummariſch abzuthun, indem ich nur bemerke, daß von Squarcina, Bergonzoli, Roi u. ſ. w. grundſchlechte Bilder, und zwar mit der Prätention, als Bilder erſten Ranges und Repräſentanten einer unfehlbar richtigen und einzig wahren Richtung zu gelten, ausgeſtellt ſind.

Beachtenswerth iſt ein Bild von Zezzo, „Eine Wittwe“ benannt, in München und unter ſichtbarem Einfluß von G. Max gemalt. Es iſt, abgeſehen von dem Hauptfehler, daß es nicht genug Bild, eigentlich nur Studie iſt, wacker gemalt, die Hand und das ſtoffliche vortrefflich. Die beſten Leiſtungen hieſiger Maler werden durch dieſe weit überragt. In ebenſo bemerkenswerther Weiſe ſtechen zwei neapolitaniſche Bilder hervor: Caſtiglione's „Brand des Hôtel de Ville“ und Camerano's „Buon umore“, beide nach Art der Franzoſen gemalt, letzteres in eben dieſer Weiſe geſucht.

Unter den Venetianern ſind vor allen Favretto und Ciardi zu nennen. Erſterer ſucht die Eindrücke, die er von Piloty bei deſſen Hierſein empfangen, in einem Bildchen feſtzuhalten. Die Nebenſachen ſind mit Talent und Witz gemacht, doch iſt der Kopf des jungen Mönches, die Hauptſache auf dem Bilde, als mißlungen zu bezeichnen. In München werden derlei Bilder jahrausjahrein unzählige gemacht und heißen daſelbſt „Kitſch“! Ciardi hat zwei ſehr gute, den Franzoſen nachempfundene ſtimmungsvolle Landſchaften und ein Interieur ausgeſtellt.

Als recht verdienſtlich ſind die von Querena gemalten Illuſtrationen vom Jahre 1848 zu bezeichnen, ein Thema, das in ganz Italien neben der Behandlung des Krieges von 1859 ſehr beliebt iſt, aber durchweg nicht den Werth von Holzſchnitten guter illuſtrirter Blätter überragt.

Von Architekturbildern ſind recht gute Arbeiten von Zandomeneghi, leidliche von Balta Libera und Zanin ausgeſtellt.

Von Genrebildern iſt nichts Erwähnenswerthes da. Ein gewiſſer Giacomelli führt uns eine gemalte ſüßliche „Moralpredigt“ im Stil des älteren Rotta vor, ohne Letzteren in der Ausführung zu erreichen, die doch einigermaßen mit den ſentimentalen Bettlerhunden, nichtsnutzigen Arbeitern und ähnlichen Langweiligkeiten ausſöhnen kann.

Der Vollſtändigkeit halber iſt noch zu erwähnen, daß Frescomalereien ausgeſtellt ſind, deren Autor ungenannt bleiben mag, obſchon er hier als der beſte gilt. Dieſe Frescoverſuche führen eben nur den Beweis, daß auch da keine Auferſtehung alter venetianiſcher Tüchtigkeit zu erwarten iſt.

So viel von der Ausſtellung.

Andere Stätten des Wetteifers hat Venedig nicht, wenn man nicht etwa das Café Florian dazu zählen will. Die Beſitzer dieſes Caféhauſes, das eines der eleganteſten der Welt iſt, haben nämlich ſo viel Geſchmack und Speculationsgeiſt, daß ſie die Caféſalons künſtleriſch ausſtatten laſſen. Rotta der Jüngere ſchmückte einen der Salons mit vier Figuren, die Jahreszeiten darſtellend. Die Aufgabe iſt glücklich und mit Geſchick in modern barocker Weiſe gelöſt und mit vielem dekorativem Talent ausgeführt.

Für einen anderen Salon waren bei einem gewiſſen M. — er ſei weniger glücklich als Heroſtratus und bleibe ungenannt — vierzig Porträts venetianiſcher Celebritäten beſtellt. Dieſe fielen ſo erbärmlich aus, daß ſie nicht angenommen und Carlini mit der Aufgabe betraut wurde. Er löſte ſie mit vielem Geſchick und nicht ohne Talent, ſo daß die Porträts trotz vielem an Fabrikarbeit mahnenden, konventionellen Zeug, nicht unangenehm berühren. Carlini's Arbeiten erregten Aufſehen und werden als ſeine beſten bezeichnet; alle Welt ſpricht davon. Seine Lorbeeren ließen aber den verunglückten M. nicht ruhen, er ſtellte dicht neben dem Café Florian in der Auslage eines Geſchäftes ſeine „hiſtoriſchen Porträts“ aus. Eine großgeſchriebene Aufſchrift beſagt, daß ſie für das genannte Caféhaus beſtimmt, nun aber von einem hieſigen Kunſthändler erworben wurden. Ueber dieſe Mißgeſtalten kann man nicht ſchreiben, ſie ſind unter aller Kritik, und doch findet ſich eine Partei, die ſie als „kriegführende Macht“ anerkennt, um gegen Carlini loszuziehen; auch wird ſich wohl noch ein Exemplar des traditionellen

Digitized by Google

„reisenden Engländers" finden, der sie ankauft und so auch in dieser Richtung dem Wettstreite einen Abschluß giebt.

Um Ihnen ein vollkommenes Bild hiesigen Kunstlebens zu geben, erübrigt mir noch eine Atelierschau zu halten. Daß es Einem nach allem Gesagten nicht gelüstet, in die Werkstätten hinabzusteigen, in denen alle diese Herrlichkeiten geschaffen werden, ist leicht erklärlich. Entschließt man sich dennoch, ein Atelier zu besuchen, und findet einen tüchtigen Künstler, so ist man um so angenehmer überrascht. Dieses Gefühl hat der Wanderer, der Nerly's Atelier besucht, eines Landsmannes, der in der Fremde nicht nur ein guter Deutscher, sondern auch ein braver Maler geblieben ist. Nach fünfunddreißig Jahren Aufenthaltes im jetzigen Venedig seine künstlerische Individualität intakt erhalten zu haben, ist heut zu Tage eine Seltenheit. Nerly ist bekanntlich ein sehr tüchtiger Architekturmaler älterer Schule, dessen gewissenhaft gezeichnete, geschmackvoll komponirte Bilder sehr erfreulich sind.

In sämmtlichen Ateliers der Akademie wird gar nichts geleistet, was der Rede werth wäre. Abgesehen von den Lasurmaiereien der verschiedenen angehenden Tiziane genießt die Schule Molmenti's einen gewissen Ruf, und der obgenannte Favretto gilt als das beste Talent der Schule. Er vollendete soeben ein Altarblatt für eine Missionskirche in Australien. Das Bild ist sehr gequält und unmalerisch behandelt, doch hat es das eine Verdienst, keine landläufige Nachahmung alter Meister zu sein. Favretto hat Talent, sieht die Natur durch keinerlei Brillen und arbeitet selbständig. Unter günstigeren Umständen, wenn es dem jungen Manne nicht so ganz an Anregung in dieser Richtung mangelte, könnte er sich zu einer Bedeutung emporschwingen, die er so schwerlich erreichen wird.

Favretto's und seiner Mitschüler Lehrer Molmenti arbeitet seit ich weiß nicht wieviel Jahrzehnten an einem Bilde: „Othello sich die Gurgel abschneidend." Er sucht auch in diesem Bilde Piloty'schen Einfluß zu verdauen, dessen Wirken in Venedig seine eigene Geschichte hat. Vor einigen Jahren war Prof. Piloty mit mehreren Schülern einige Monate lang und später zu wiederholtenmalen hier in Venedig. Die Akademie räumte ihm Arbeitslokale ein, und Piloty war hier sehr fleißig, obwohl er stets nur „zur Erholung" gekommen war. Die Wirthschaft an der hiesigen Akademie mußte ihm natürlich ein Greuel sein. So griff er denn durch Rath und werkthätiges Beispiel ein in den verrotteten Mechanismus und brachte frischeres Leben und rascheren Pulsschlag in Alles. Doch konnten sich die Spuren von Piloty's Anregung und Thätigkeit auf so sterilem Boden, wie der des heutigen Venedig, nicht lange erhalten. Die Schule träumt nur noch davon, und Molmenti hat zu wenig Talent, um die Eindrücke lebendig zu erhalten.

Erwähnenswerth ist von den jüngeren Malern, die unabhängig von der Akademie wirken, Kirchmayer, der seine Ausbildung theilweise in München fand. Er arbeitet an einem guten Bilde mit zwei lebensgroßen Halbfiguren: „Chioſoten in einer Weinschenke".

Rotta's Arbeiten kennen Sie. Sein Einfluß auf die hiesigen Kunstbestrebungen ist gleich Null, außer wenn sich irgend ein Jüngling hie und da seine sentimentalen Moralpredigten auf Leinwand zu Herzen nimmt, was ein recht klägliches Resultat giebt, wenn die minutiöse Ausführung Rotta's nicht dabei ist.

Viel gesprochen wird hier von Zanetti; er malt „schöne" Pagen und weibliche „Ideale", und zwar sehr süß. Und so geht es fort. Die Atelierschau tröstet wenig über die Unbill der Ausstellung.

Wenn man tüchtige Arbeiten sehen will, um einigen Trost zu haben, so kann man sich an den Kopien erfreuen, die für die französische Kopiengalerie hergestellt werden. Carpaccio, Paris Bordone, Pordenone und Veroneſe in der Akademie und dem Dogenpalast werden ganz trefflich reproducirt, ebenso das große Bild Bellini's in S. Zaccaria. Natürlich sind unter den Kopisten keine Venetianer. Venedig ist trotz seines Reichthums an Werken seiner alten Meister als Kunststadt ebenso gründlich zu Grunde gegangen, wie als Republik, und wenn Napoleon I. dem Löwen von S. Marco die diamantenen Augen herausnehmen ließ, „damit er den Verfall der Republik nicht sehe", so kann sich der arme Löwe jetzt nur gratuliren, daß er die Werke seiner Schutzbefohlenen, der Epigonen Giov. Bellini's und Tizian's auch nicht mehr sehen kann!

Schließlich noch einiges Kunstgeschichtliche und Architektonische: Geheimrath Dr. Prosch aus Schwerin, der eine Monographie über Tizian vorbereitet, weilt auf seiner Rückreise aus Italien in Venedig, um Studien für diese Arbeit zu machen. — Die Buden, welche die Basis des Markusthurmes verunzierten, werden in Kurzem weggeräumt. Die Basis soll mit einer entsprechenden architektonischen Verzierung versehen und zwei Gedenktafeln daselbst angebracht werden, die eine zur Erinnerung an das Plebiscit und die andere zu Ehren der für's Vaterland Gefallenen. — Das Innere der Kirche St. Giorgio Maggiore wird restaurirt, ebenso das der Frari, da sich stellenweise große Sprünge in beiden Bauten vorgefunden haben.

Dr. Isidor.

Zu A. Rosenberg's Aufsatz über das Paris-Urtheil.

(Kunstchronik, Nr. 23.)

Eine interessante Darstellung des Paris-Urtheils im mittelalterlichen Stil enthält ein Manuscript mit Miniaturen in der königlichen Bibliothek im Haag: Epistre d'Othea déesse de Prudence à Hector dédiée

Digitized by Google

à Louis duc d' Orléans, fils de Charles V. (circa A. 1400) par Christine de Pisan". Es ist ein kleines Bändchen mit Pergamentblättern, 98 Miniaturen enthaltend, deren Charakter dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts und der französischen Schule entspricht. Auf die Einleitung folgt das erste Bild, darstellend, wie die Göttin einem Boten ihren Brief übergiebt. Der Inhalt desselben zerfällt dann stets in „Texte", eine Senteuz; „Glosse", eine Erläuterung desselben durch ein Beispiel aus Geschichte oder Mythe des Alterthums, und „Allégorie" die schließliche Nutzanwendung. Zu jeder Glosse ist eine bildliche Darstellung des betreffenden Beispiels, stets im Zeitkostüm gegeben. Das Urtheil des Paris ist auf Nr. 108 (CVIII.) dargestellt. An einem Baume stehen die drei nackten Göttinnen mit Kronen, vorn Paris in voller Rüstung mit einer Fahne, in steifer Haltung; Merkur, in langem rothem Gewande, wie ein Fürst oder Rathsherr gekleidet, tritt auf ihn zu. Der „Texte" dazu lautet:

Ne fondes sur aduision
Ne dessus folle Illusion
Grant emprise soit droit ou tort
Et de paaris ayes Record.

Zu der erwähnten Darstellung des Gegenstandes von Holbein ist noch eine zweite zu fügen, auf jener Dolchscheide mit mythologischen Scenen, von der sich Entwürfe in Basel und Bernburg befinden, und die in meinem Buche „Holbein und seine Zeit" in Holzschnitt mitgetheilt ist. **Alfred Woltmann.**

Nekrologe.

Gustav Planer †. Die Ungunst der Zeit lastet schwer auf der Kupferstecherkunst. Ein Opfer dieser Verhältnisse ist der Kupferstecher Gustav Planer geworden, der, in Dresden einer der bedeutendsten Künstler seines Faches, am 2. April freiwillig aus dem Leben schied. Planer war am 22. November 1818 zu Leipzig geboren, besuchte vom Jahre 1832 an die Kunstakademie und bildete sich später unter Kretzschmar zum Lithographen aus. Eine Reise nach Oberitalien im Jahre 1840 brachte in ihm den Entschluß zur Reife, sich der Kupferstecherei zu widmen. Er ging zu diesem Zwecke nach Dresden und trat in das Atelier Steinla's ein, zu dessen tüchtigsten Schülern er, neben A. Semmler, bald gehörte. Unter der Leitung des genannten Meisters stach er zwei Gemälde der Dresdener Galerie, den „Christus" von Cima da Conegliano (der Stich ist, einer früheren Angabe des Galerie-Katalogs folgend, irrthümlich mit Giovanni Bellini bezeichnet) und die „Büßende Magdalena" von Correggio; Leistungen, die ihm von Seiten der Dresdener Kunstakademie ein Reisestipendium eintrugen, mit welchem er einige Jahre in Rom, Bologna und Mailand seinen Studien lebte. Nach Dresden zurückgekehrt, lieferte er im Laufe der Jahre noch folgende größere Stiche nach Bildern der dortigen Galerie: „Die Söhne des Rubens" von Rubens, „Maria von Egypten" von Ribera, „Die Kreuzabnahme" von Rotermund, „Rembrandt und seine Frau" von Rembrandt und „Den lesenden Eremiten" von Koninck. Außerdem stach er das Bildniß des Grafen Hoym nach Hyacinth Rigaud, über welches Blatt seiner Zeit Henriquel Dupont sich sehr günstig aussprach. Mit gewandtem Grabstichel sind in allen diesen Arbeiten die Originale wahr und lebendig und nicht ohne malerischen Reiz wiedergegeben. In anerkennender Weise ernannte die Dresdener Akademie den Künstler im Jahre 1865 zu ihrem Ehrenmitgliede. Noch ging Planer damit um, das „Abendmahl" Lionardo da Vinci's zu stechen. Er reiste in dieser Angelegenheit mit einer Unterstützung der sächsischen Regierung nach Mailand und fertigte mit großer Sorgfalt eine Zeichnung von dem berühmten Werke, die, nachdem er das schwierige Vorhaben der ungünstigen Zeitverhältnisse wegen hatte aufgeben müssen, in den Besitz des photographischen Instituts von Brockmann übergegangen ist. Ohne Aufträge, ohne den Muth und die Mittel, auf eigene Rechnung einen Stich zu unternehmen, sah er der Zukunft mit banger Sorge entgegen. Er dachte daran, sich der Bildhauerkunst zuzuwenden, und begann zu modelliren, aber die Energie seiner Jugend fehlte zur Durchführung eines solchen Entschlusses. Ein starker Ehrgeiz ließ ihn die Täuschungen, welche das Leben brachte, nur um so schmerzlicher empfinden; da er in Folge der Verbitterung seines Gemüthes etwas vereinsamt und ohne einen ermuthigenden Zuspruch war, erklärt es sich einigermaßen, wie er in einer schwarzen Stunde sich eine Kugel durch den Kopf jagen konnte. Freunde und Kunstgenossen folgten theilnehmend seinem Sarge, das traurige Ende des Künstlers beklagend.

C. Clss.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Wiederholt haben wir Böcklin's ungewöhnliche Begabung anerkannt, zugleich aber seinen Gang zum Bizarren bedauert. Eine Verirrung ist leider auch wieder seine „Pietas", in der sich eine Anzahl wagerechter Farbenschichten übereinanderlegen, eine grüne (der Grasboden,) eine weiße (der Sarkophag,) eine bläulich hellgrüne (der Leichnam Christi,) die von einer dunkelgrünblauen (der Mutter des Herrn,) unterbrochen wird; eine pflaumenblaue (Wolkenschichte,) aus der ein Engel in purpurnem Rocke herablangt, sodann eine rothbraune und ultramarinblaue. (wiederum Wolkenschichten.) Der Leichnam, die heilige Maria oder vielmehr ihr Mantel, denn sonst sieht man nichts davon, und der Engel sind eigentlich, trotz ihrer natürlichen Größe, bloße Nebensachen, die Wolken mit ihrem wahrhaft unverschämten Kolorit aber die Hauptsache. Jede Linie der Komposition, jeder Pinselstrich zeigt, daß der Maler kein höheres Streben kennt, als es um jeden Preis anders zu machen als Andere es vor ihm gethan und hoffentlich nach ihm thun werden. — A. Gabel brachte eine „Rekrutenaushebung in Tirol", in welcher einzelne Figuren z. B. der dieselbe leitende Offizier unnöthig karikirt sind. Auch die Durchbildung könnte solider sein. Gabel könnte sich an Defregger ein Muster nehmen, der, so flott seine Technik ist, sich nirgends dem Vorwurf der Nachlässigkeit aussetzt. Dagegen erinnert K. Kronberger's „Gerichtsverhandlung" in gewisser Hinsicht an die alte Schule: neben lebhafter Betonung der Komposition zeigt sich eine in unseren Tagen nur zu selten gewordene Vorliebe für gewissenhafte Ausführung des Figürlichen, namentlich der Fleischtheile, eine treffliche Charakteristik der Personen und eine sorgfältige Zeichnung. Nur in Bezug auf das Kolorit wäre dem Bilde etwas mehr Weichheit und Harmonie zu wünschen, doch findet sich auch hier nichts eigentlich Störendes. — Vor P. v. Szinyey's „Landpartie" steht die Kritik, die keine Satire schreiben will, vollkommen rathlos. Bildete das Bild nicht ein Glied in der Kette des modernen Naturalismus, so wäre es einfach mit Stillschweigen zu übergehen. Aber wo es sich um ein Princip handelt, muß sie ihr Urtheil sprechen und käme dasselbe auch einer Verurtheilung gleich. Es ist nicht möglich, das Bild des ungarischen Künstlers so zu beschreiben,

daß der Leser einen klaren Begriff davon erhält; denn es gibt keine Worte, welche den die Augen verwundenden grellen Farbentönen entsprächen. Nehmen Sie das giftigste Gelbgrün für diese Wiese, das impertinenteste Blau für den Aether; das schneidigste Braungelb für Männertoilette, daneben einen unförmlichen Klecks von weißer und einen andern desgl. von rosenrother Farbe, so haben sie eine annähernde Vorstellung von dieser Landpartie. Daß dem Maler das, was wir Pedanten Komposition nennen, keine Beschwerden machte, versteht sich von selbst. Wie Männlein und Weiblein im Grase lagen, so wurden sie frischweg gemalt. Was braucht es auch mehr? — Von den zahlreich eingesendeten Landschaften ist zunächst A. Lier's großes Bild zu nennen. Lier liebte es früher, durch reiches Material, durch großen Horizont zu wirken. Später lernte er sich selbst beschränken und zog sich engere Grenzen. Der Künstler, der aus so scheinbar Unbedeutendem so Bedeutsames zu machen weiß, muß eben eine so reich angelegte Natur sein wie Lier und vor Allem ein so eminentes Farbentalent besitzen wie er, der mit seinem feinen subjektiven Gefühl es nicht übersah, wie die Natur mit den einfachsten Mitteln das Bedeutendste hervorbringt, und der sich bewußt ist, daß zur reinen Darstellung eines Dinges, sei es auch von der unbedeutendsten Art, unbedingt erforderlich ist, daß das Wesentliche seiner Erscheinung erfaßt, das Zufällige und Nebensächliche als etwas Störendes zurückgesetzt, zum Mindesten nicht gleichberechtigt neben der Hauptsache hingestellt werde. Bei seiner genialen Auffassung der Natur geschieht dieß eigentlich ganz von selbst; denn er sieht eben nur das Bedeutsame und Charakteristische, das Unbedeutsame und Unwesentliche aber nicht. Aus diesem Grunde ist bei Lier keine Spur von jener gedankenlosen Bebäbigkeit, die es sich nicht nehmen läßt, bei einem landschaftlichen Vorwurfe alle Brenn-Nesseln, Disteln und sonstigen Unkräuter, die zufällig im Wege der Betrachtung stehen, mit in den Kauf zu geben; aber auch nichts von jener Bequemlichkeit, die genug gethan zu haben glaubt, wenn sie Farben neben einander setzt und es dem Beschauer überläßt zu errathen, ob er einen Baum oder einen Berg vor sich habe. Horst Hacker's „Oberse" steht den jüngst ausgestellten Leistungen dieses Künstlers würdig zur Seite, der Anmuth und Würde trefflich mit einander zu paaren weiß. — A. Schmidt brachte außer einigen recht braven Aquarellen architektonischen Inhalts Entwürfe zu einer protestantischen Kirche und zu einer Synagoge in München, letztere mit ausgesprochen orientalischen Formen und Anklängen an die Verwerthung derselben in Rußland. Namentlich der letztere Entwurf enthält manches schätzbare Motiv. — In der Plastik war unter anderen Wagmüller mit einer geistvoll aufgefaßten Büste J. v. Liebig's und Weizenbeck durch eine lebensgroße Figur „Hamlet" vertreten. Letztere besitzt für mich einen eigenthümlichen Reiz. Obwohl ich der realistischen Richtung nicht sonderlich zugethan bin, kann ich der Arbeit Weizenbeck's doch den Eindruck großer Naturwahrheit nicht absprechen, noch weniger das Eingehen des Künstlers auf die Intentionen Shakspeare's. Sein Hamlet ist keine idealschöne Erscheinung, aber wir können nicht umhin, zuzugeben, daß, wäre Hamlet eine historische Figur, er mit seinen Anlagen, Neigungen und Schwächen, uns in solcher Gestalt gegenüber treten könnte.

B. **Düsseldorf.** In der Permanenten Kunstausstellung von E. A. Schulte fesselte neben den bereits erwähnten Meisterwerken von Tidemand und Vautier ganz besonders ein großes Bild von L. Knaus die allgemeine Aufmerksamkeit. Es stellt sechs schwarzwälder Bauern dar, die sich über irgend eine wichtige Frage berathen. Der Aelteste von ihnen hat sich erhoben und setzt die Sachlage, wie sie ihm nach den vor ihm liegenden Urkunden und Schriften erscheint, mit eindringlicher Beredtsamkeit auseinander, während die Uebrigen gespannt zuhören. Jede einzelne Figur ist mit einer psychologischen Feinheit charakterisirt, daß man meint, sie schon im Leben gesehen zu haben, und die künstlerische Durchbildung des Einzelnen wie des Ganzen wahrhaft bewunderungswerth. Mit einer so vollendeten Naturtreue wiedergegeben und dabei von so geistvoller Auffassung ist uns noch selten ein Genrebild erschienen, und das Werk wird daher gewiß auch auf der Wiener Weltausstellung den Ruhm seines Meisters mit neuem Glanze schmücken. „Eine heilige Familie" von Professor Carl Müller übertraf in minutiöser Ausführung und sorgfältigster Behandlung wol Alles, was seit langer Zeit hier ausgestellt wurde, und daß dabei auch die feine Empfindung im Ausdruck der Köpfe, die strenge Zeichnung und alle übrigen Vorzüge, durch welche sich die Schöpfungen Carl Müller's auszeichnen, wieder rühmlich hervortreten, bedarf bei einem so gewissenhaft schaffenden Künstler kaum der Erwähnung. A. Siegert hatte sein großes Bild „Beim Goldschmied" nochmals ausgestellt, nachdem er es einer durchgreifenden Ueberarbeitung unterworfen, wodurch das schöne Werk noch ganz außerordentlich gewonnen. Rudolf Jordan erfreute durch ein kleines Gemälde „Betende Frau" von bekannter Gediegenheit, und L. Schäfer bewährte in zwei männlichen Porträts seinen Ruf als guten Bildnißmaler, wogegen das Porträt einer jungen Dame von J. Röting minder gelungen war, als die sonstigen Werke des Meisters. Rudolf Bendemann, der Sohn und Schüler des berühmten Historienmalers, debütirte recht erfolgreich mit einem Damenbildniß, und A. Kindler hatte ein Kinderporträt in ganzer Figur ausgestellt. Moritz Blanckarts brachte den Ausmarsch der Franzosen aus Metz nach der Kapitulation 1870 zur Anschauung, und von den sonstigen Figurenbildern ist noch „Der Marktplatz zu Düsseldorf" von A. Jernberg anzuführen, der das buntbewegte Treiben, wie es sich täglich vor unsern Augen während des Gemüsemarktes zeigt, charakteristisch darstellt. Die Gegensätze in den Lokalfarben sind in diesem großem Gemälde sehr zu loben, doch wird die Gesammtwirkung leider durch die Architektur stark beeinträchtigt, welche minder glücklich behandelt erscheint. Unter den Landschaften zeichnete sich ein Waldbild von F. Ebel höchst vortheilhaft aus, dem sich ein mit poetischer Stimmung aufgefaßtes Motiv aus der Eifel von W. Klein ebenbürtig anreihte. C. Hilgers glänzte wieder in einem holländischen Winterbilde mit vielen Figuren, und A. Kallenberg schilderte in naturalistischer Weise eine öde nordische Strandpartie, wogegen Oswald Achenbach in der „Straße von Castellamare nach Sorrent" die ganze Poesie südlicher Farbenglut bezaubernd wiederzugeben verstand.

Vermischte Nachrichten.

* **Den photographischen Aufnahmen der Wiener Weltausstellung** wird eine ganz besondere Fürsorge gewidmet, und es steht deßhalb zu erwarten, daß wir sowohl von dem Aeußeren des Palastes mit seinen zahlreichen Annexen und Pavillons als auch von sämmtlichen hervorragenden Ausstellungsgegenständen treffliche photographische Bilder erhalten werden. Das Privilegium zur Anfertigung derselben besitzt ein Consortium von vier Wiener Photographen (Cramer, Frankenstein, Klöß und Löwy), welche sich außerdem für gewisse Specialitäten mit den besten Kräften des In- und Auslandes in Verbindung gesetzt haben. Für die Stereoskopie z. B. sorgen die Firmen Levy & Co. und E. Lamy in Paris, die Thieraufnahmen macht die Firma Schnäbeli in Berlin, für Objekte von besonders großer Verbreitung ist Obernetter in München engagirt, der zur Ausführung der Aufnahmen dieser Art in Lichtdruck allein zehn Pressen bereit hält. Auf dem Ausstellungsplatz ist für die Photographie ein besonderes Gebäude (eisernes Haus mit zwanzig Compartimenten) errichtet und außerdem sind daselbst acht Wagen mit Dunkelkammern schon seit einer Reihe von Monaten in Thätigkeit. Das dabei beschäftigte Personal, als dessen technischer Vorstand der kgl. bayer. Hauptmann Bübler fungirt, beläuft sich auf etwa 50 Personen. Das Präliminare der Aufnahmen beträgt 10,000 Platten. Wir können den Wunsch nicht unterdrücken, daß Künstler wie Industrielle, welche ihre Objekte photographirt wünschen, sich rechtzeitig bei dem Consortium zur Aufnahme melden möchten, damit nicht wieder, wie 1867 in Paris, erst gegen den Schluß Alles herandrängt und das großartige Unternehmen durch Ueberhastung Schaden leidet.

Restauration des Limburger Domes. In der letzten Versammlung des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung am 29. März in Wiesbaden machte Herr Regierungsrath Cremer in einem längeren Vortrage Mittheilungen über die Wiederherstellungsarbeiten der Stiftskirche St. Georg, des jetzigen Domes zu Limburg, jenes, abgesehen von seiner herrlichen Lage im lieblichen Lahnthale, schon durch seine Architektur ausgezeichneten Gebäudes mittelalterlicher Kirchenbaukunst. Nachdem der Redner in einleitenden Worten eine Uebersicht über die Geschichte der christlichen Kirchenbaukunst im Allgemeinen, deren Ursprung auf die Basilika der Alten zurückzuführen ist, gegeben hatte, besprach derselbe die Veränderungen, welche jene Kunst bis zur

Digitized by Google

Erbauungszeit unserer Kirche, die in die Periode des sog. Uebergangsstils, d. h. Anfang des 13. Jahrhunderts fällt, erfahren hatte; erwähnte, daß an derselben Stelle bereits zwei ältere Gotteshäuser gestanden hätten, und gab sodann eine Schilderung der hervorragendsten Partien der ehrwürdigen Kirche; erwähnte alsdann der neueren hierüber veröffentlichten Forschungen, denen Redner theils beistimmte, theils entgegentrat; so konnte derselbe beispielsweise — und wohl mit Recht — mit der Annahme, daß die bekannte dem Baumeister der Kirche gegenüber angebrachte Figur das Bild des Stifters, des Grafen Heinrich von Ysenburg, vorstellen solle, aus angeführten Gründen sich nicht einverstanden erklären. Schließlich ging der Redner auf die begonnene, von ihm entworfene Wiederherstellung über, die, von zahlreichen vorgezeigten Plänen und Detailzeichnungen erläutert, sich etwa auf folgende Sachen zu erstrecken haben wird. An dem Aeußern des Domes wird zunächst der Verputz, sowie der Laufgang und die Dächer des Chores, welche letztere tiefer gelegt werden, hergestellt werden, die Galerie zwischen den beiden Thürmen, wie auch die Thürmerwohnung werden beseitigt, die ornamentalen Sachen des Aeußern werden renovirt und die alte Sakristei, deren gänzliche Entfernung, wie es zu wünschen wäre, aus Zweckmäßigkeitsgründen aber leider nicht bewerkstelligt werden kann, wird verändert. Im Innern der Kirche wird sodann Alles, was an den sog. Zopfstil erinnert, entfernt werden, erhalten dagegen dasjenige, was, wenn auch mit dem Stile der Kirche nicht übereinstimmend, überhaupt künstlerischen Werth hat; neu hergestellt werden, nach vorgelegten Zeichnungen, die Orgel und die Beichtstühle, die unpassenden Balustraden dagegen werden entfernt und der Verputz hergestellt werden. Die Bemalung der Kirche wird polychromatisch in passenden Tönen ausgeführt.

(Rhein. Kur.)

Der Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staat in Berlin bringt zur öffentlichen Kenntniß, daß er in seiner Generalversammlung vom 19. März auf den Vorschlag des Vorstands und Ausschusses beschlossen hat, folgenden Künstlern: dem Professor Gude in Karlsruhe in Anerkennung seiner Leistungen in der Landschaftsmalerei und namentlich seines auf der vorjährigen Berliner Ausstellung befindlich gewesenen Bildes „Norwegischer Fjord", dem Bildhauer Henze in Dresden in Anerkennung seiner auf der Ausstellung von 1870 befindlich gewesenen schönen Figur „Kurfürstin Anna", dem Kupferstecher Sachse in Berlin wegen seines trefflichen Stiches in Linienmanier nach dem Bilde von G. Spangenberg „In der Dämmerung" die Preise aus dem Legat der von Seydlitz'schen Stiftung zu ertheilen. (Ill. Ztg.)

Photographien nach Menzel. Der Kunstreferent der Voss. Ztg. schreibt: „Wiederholt haben wir Gelegenheit gehabt, hier der durch Adolf Menzel's Genie und Kunst durch die originellsten und reichsten symbolischen und arabeskenhaften Randmalereien geschmückten Ehrenbürgerbriefe der Stadt Berlin für den Fürsten Bismarck und den Grafen Moltke zu gedenken. Seit sie auf der großen akademischen und später auf der Ausstellung des Kunstvereins erschienen, sind sie auch dem größeren Publikum bekannt. Dem photographischen Institut von Gustav Schauer ist es neuerdings gelungen, das Recht ihrer Vervielfältigung zu erhalten und diese in ihrer Art einzigen Kunstschöpfungen auf photographischem Wege zu reproduziren. Die Schwierigkeiten, welche die gleichzeitige häufige Anwendung von Gold und Silber in der Malerei der Buchstaben und Randbilder und die energischen satten Farben der letztern der Photographie entgegensetzen, sind auf's Glücklichste überwunden. Im Ton spiegeln die Kopien die Originale mit fast gleicher Treue, wie in Bezug auf die charakteristische Zeichnung mit ihrer Fülle bedeutsamer und reizender Details. Die Photographirung hat sich nicht auf Menzel's malerische Arbeit allein beschränkt. Die großen Blätter sind die genauen Abbilder der ganzen Bürgerbriefe selbst mit ihrer Schrift, ihrem Stadtsiegel und ihrer Einrahmung. So wird uns in diesen trefflichen Leistungen des altbewährten Instituts zugleich mit den Kopien dieser malerisch-poetischen, geistreichen und phantasievollen Schöpfungen des Berliner Meisters auch das Facsimile zweier prächtigen historischen Documente aus der größten Epoche der Geschichte unserer Stadt und unseres Staates übergeben und Vielen in der Bürgerschaft derselben damit ein vom Anblick der Originale erweckter Wunsch in gelungenster Weise erfüllt".

Schutz der ägyptischen Denkmäler. Wie den „Times" aus Cairo geschrieben wird, wurde dem Khedive unlängst eine in französischer Sprache abgefaßte und von Touristen aller Länder unterzeichnete Adresse überreicht, worin Se. Hoheit ersucht wird, Maßregeln zu ergreifen, um die verschiedenen altägyptischen Tempel und Paläste, Denkmäler vor Verfall zu schützen. Die Adresse empfiehlt es auch als höchst wünschenswerth, daß jedes kostbare Monument, wie z. B. die Höhlengräber Beni Hassan's verantwortliche amtliche Hüter erhalten sollten, um sie gegen Verunstaltung seitens der Besucher und der umliegenden Dorfbewohner zu schützen. Zur Deckung der Unkosten für die Erhaltung dieser Monumente würden, so heißt es, die Touristen gern bereit sein, eine kleine Eintrittsgebühr zu zahlen.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Heft 2—4.

Faiencen des sechszehnten Jahrhunderts, von J. Falke. (Fortsetzung.) — Arabisches Ornament aus der Moschee des Sultan Hassan in Kairo; Seitentheil eines Portals der Ulwigkirche in Norwegen aus dem 13. Jahrhundert; Seitentheil eines Portals aus der Stiftskirche im Songdalstift zu Bergen in Norwegen; Romanische Kapitäle aus der Kathedrale zu Tarragona; Ornament in griechischem Stil, von Cockerell; Vase in griechischem Stil, von Bénard in Paris; bronzener Thürklopfer aus Brescia: moderne Entwürfe zu einer Tischdecke, Sopha, runden Tisch, Schrank, Gasarm für Bronzeguß, Altarleuchter, schmiedeeisernem Grabgeländer, Goldwaaren. — Faiencen des sechszehnten Jahrhunderts, von J. Falke. (Schluß.) — Sockelfüllung eines Pfeilers der porte rouge der Notredame-Kirche in Paris; Romanische Kapitäle der St. Georgskirche in Dinkelsbühl; Kamin im Stil Ludwig XIV., entworfen v. Reynier; gußeiserner Kaminvorsatz aus dem museo nazionale in Florenz; moderne Entwürfe zu einem Teppichmuster, zu Möbelbeschlägen, zu einem in Glas geätzten Ornament, zu einem Stuhl und Fauteuil, Gewehrschrank, Credenztisch, Haushaltungseinsatz in Schmiedeeisen, Plafond für ein Boudoir in Stuck und Malerei; Namensschiffren. — Ein Wort für die profane Glasmalerei, von A. Ilg. — Romanisches Kapitäl aus der Stiftskirche zu Aschenburg; Flachornament nach dem gemusterten Goldgrund eines Altarschreins im Kloster Heilsbronn aus dem 15. Jahrhundert. Flachornamente von einem Grabstein an der Peterskirche zu München aus dem 16. Jahrhundert. Detail des Gitters im Dom zu Prato; Renaissance Thürfüllung aus dem Brodhaus zu Dinkelsbühl; Thürklopfer in italienischem Renaissancestil; gußeiserner Kleiderhaken im Stil Franz I.; Bronzegitter im Dome zu Prato; moderne Entwürfe zu einem Plafond, Pfeilerspiegel, Tabouret und Fußbank, Stuhl und Lehnstuhl, Bijouterien; Vase, modellirt v. A. Junaermann.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 91.

Die Anfänge der Industrie. — Die Frauenarbeit Oesterreichs auf der Weltausstellung. — Das herzogliche Museum in Braunschweig. — Bayerisches Gewerbemuseum zu Nürnberg.

Art-Journal. Nr. 4.

The ancient stone crosses of England, von A. Rimer. (Mit Illustrat.) — Famous jewels, von J. Piggot. — Society of lady-artists: exhibition. — The works of Ford Madox Brown, von J. Dafforne. (Mit Illustrat.) — Records of the rooks. (Mit Illustrat.) — Obituary: Robert Graves, A. R. A.; Charles Knight. — Beigegeben 3 Stahlstiche: von H. Merz nach Sebastian del Piombo, von Roffe nach einem Relief von Williamson, von Greatbach nach Hart.

L'arte in Italia. Nr. 2.

Della imitazione del vero nell' arte, von D. Salazaro. — Antiche lapidi Romane nell' Alta Italia, von M. Caffi. — Spettacolo artistico — fantastico — medioevale del carnevale di Torino, von L. Rocca u. D. Chiaves. Beigegeben: „Capitolo primo", Lithographie nach G. Induno; „Morte di papa Bonifacio VIII.", nach N. Barbarino radirt von C. Turletti; „In montagna" Radirung von E. Perrottl.

Berichte vom Kunstmarkt.

Londoner Kunstauktion. Ein Theil der von dem berühmten Landschaftsmaler Turner hinterlassenen reichen und höchst werthvollen Sammlung von Kupferstichen seiner Werke, die so lange den Gegenstand eines Prozesses bildete, kam kürzlich in London zur Versteigerung. Es wurde ein Erlös von über 20,000 Pfd. Sterl. erzielt.

Die Auktion der Sammlung Laurent Richard, welche am 7. April im Hôtel Drouot stattfand, brachte die Gesammtsumme von 1,398,550 Frcs. auf. Die höchsten Preise wurden für Troyon und Delacroix bezahlt.

Der Kunstnachlaß des kürzlich in Leipzig verstorbenen Robert Kretschmer, bestehend in einem Schatz von vielen

Digitized by Google

Tausenden lebensvoller Charakterbilder, Skizzen und eingehender Studien aus dem Thier- und Pflanzenreich, menschlicher Racentypen und einer großen Anzahl sorgfältig durchgeführter und überaus werthvoller Aquarelle, soll im Ganzen veräußert werden. (Ill. Ztg.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Amiet, J., Urs Graf. Ein Künstlerleben aus alter Zeit. gr. 8. Basel, Georg.

Du Barry de Merval, Etudes sur l'architecture égyptienne. 8°. Paris, Hachette.

Beulé, Fouilles et découverts résumées et discutées en vue de l'histoire de l'art. T. I. Grèce et Italie. T. II. Afrique et Asie. 8°. Paris, Didier.

Bonneville, P., & Jaunez L., Les Arts et les produits céramiques. La fabrication des briques et des tuiles; suivi d'un chapitre sur la fabrication des pierres artificielles et d'une étude très-complète des produits céramiques, poteries communes, porcelaines, faïences, & c. Ouvrage accompagné de notes, de tableaux, avec nombreuses figures dans le texte et plusieurs planches. 8°. Paris, Lacroix.

Champion, R., Two centuries of ceramic art in Bristol: Being a History of the Manufacture of the True Porcelain. With a biography compiled from private correspondence, journals, and family papers, containing unpublished letters of Edmund Burke, Richard and William Burke, the Duke of Portland, the Marquis of Rockingham, and others; with an account of the Delft earthen-ware and enamel glass works, from original sources. By Hugh Owen. Illustrated with 160 engravings. gr. 8°. London, Bell & Daldy.

Dion, A. de, Recherches sur le plan des églises romaines. Excursion à Souvigny et à Saint-Menoux. 8°. Moulins, imp. Desrosiers.

Gamurrini, G. F., Relazione storica del R. Museo Egizio ed Etrusco in Firenze. 8°. Florenz, Cellini.

Gotti, A., Le gallerie di Firenze. Relazione al Ministro della Publica Istruzione in Italia. 8°. Firenze, Cellini.

Marionneau, Ch., Brascassat, sa vie et son œuvre. Avec un portrait gravé par Bertinot et des facsimile d'un dessin et d'un autographe. 8°. Paris, Renouard.

Martini, P., La publica pinacoteca di Parma; memoria. 8°. Paris, Ferrari.

Michiels, A., L'Architecture et la peinture en Europe depuis le IVe siècle jusqu'à la fin du XVIe. 3e édit., revue et presque doublée. 8°. Paris, Renouard

L'ornement national Russe. 1. livr. Broderies, tissus, dentelles. Edition de la société d'encouragement des artistes. Avec texte explicatif de W. Stassoff. Fol. Petersburg (Wien, Faesy & Frick).

Paquier et Boulland, La Bourgogne monumentale et pittoresque. Album contenant les vues photographiées de principaux monuments de la Bourgogne. Avec des notices historiques. Livraisons 1 à 4. 4° Cluny, Demoule.

Das Werk erscheint in Lieferungen, deren monatlich zwei publicirt werden.

De Rossi, G. B., Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delli Chiese di Roma anteriori al secolo XV, tavole cromolithografiche con cenni storici e critici, con traduzione francese. Fasc. I-II. In-fol. pl. I-IV. Rom, Spithöver.

Viollet-le-Duc, E., Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay. Folio. Paris, Gide.

Auktions-Kataloge.

L. Rosenthal in München. Auktion am 12. Mai. Kupferstich-Sammlungen des Herrn Franz X. Zettler, der Familie Hörmann von Guttenberg u. a. I. Abtheilung, enthaltend die Werke der grossen Meister des XV. bis Mitte des XVI. Jahrhunderts, der „Kleinmeister" sowie der Goldschmiede und Ornamentstecher älterer Zeit. 1997 Nummern.

Sagert & Co. in Berlin. Auktion durch Herrn Rudolph Lepke im Kunstauktions-Locale zu Berlin, Kronenstrasse 19a, den 28. April. Sammlung des Herrn C. B. Brüsaber in Hamburg, enthaltend Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Lithographien und Handzeichnungen. I. Abtheilung: Die deutschen und niederländischen Künstler I. Hälfte. 1595 Nummern.

Inserate.

Verloosung von Oelgemälden
und anderen Kunstwerken
zum Besten des
Vereins der Düsseldorfer Künstler
zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe.

Die Besitzer von Loosen benachrichtigen wir ganz ergebenst, daß die Ziehung

am Montag den 30. Juni 1873,
Morgens von 9 Uhr ab,

durch einen vereidigten Notar zu Düsseldorf **in dem Lokale der städtischen Tonhalle** stattfinden wird.

Die General-Agenten zum Vertriebe der Loose sind die Herren

Buchhändler **W. Nädelen** (Schaub'sche Buchhandlung) und
A. Schmidt, Marienstraße 23,
beide zu Düsseldorf.

Düsseldorf, den 13. März 1873.

Das Verloosungs-Comité.

Der Unterzeichnete macht wiederholt auf diese mit vorzüglichen Gewinngegenständen ausgestattete Verloosung aufmerksam. Unter anderen Meisterstücken kommt dabei ein vorzüglicher **Oswald Achenbach** „Castell Gandolfo bei Abenddelenchtung" vor.

Loose à 1 Thlr. sind noch zu haben und vom Unterzeichneten gegen Nachnahme oder Posteinzahlung zu beziehen.

E. A. Seemann in Leipzig.

In der v. Rohden'schen, resp. Bolhövener'schen Buchhandlung zu Lübeck sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen folgende **kunstwissenschaftliche Schriften** von

Dr. Theodor Gaedertz:

Adrian van Ostade. Sein Leben und seine Kunst. Mit den Verzeichnissen seiner Werke. Gr. 8. Preis 1½ Thaler.

Hans Holbein der Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer. Mit den Abbildungen der Darmstädter und Dresdener Madonna. Imp.-8. Preis ½ Thaler. [139]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Meisterwerke
der
Kirchenbaukunst.

Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. Von Professor Dr. **C. von Lützow.** Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 2½ Thlr.; geb. mit Goldschn. 3 Thlr.

Digitized by Google

Soeben ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen

von

Prof. William Unger.

Mit Text

von

Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.

I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).

II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).

III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).

IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).

V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).

VI. Die Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).

VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.

VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.

IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.

X. Die Versteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift, auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.

„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „

„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Februar 1873. **E. A. Seemann.**

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Goethe's
GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 18 Sgr.

Durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen:

Deutsche Jugend.

Illustrirte Monatshefte.

Unter Mitwirkung von

Fr. Bodenstedt, H. Bonn, Th. Colshorn, C. Enslin, E. Geibel, E. Gerok, Klaus Groth, A. W. Grube, F. Gull, G. Jaeger, G. Jahn, H. Kletke, Fr. Körner, H. Kurz, Rud. Löwenstein, Joh. Meyer, Ed. Mörike, F. Oldenberg, W. Osterwald, A. Pichler, L. Roquette, G. Scherer, H. Schmid, Theod. Storm, J. Sturm, A. Traeger, H. Viehoff, Villamaria, L. Wildermuth, H. Zeise u. A.

Herausgegeben von

J. Lohmeyer.

Mit Holzschnitten nach Original-Zeichnungen von H. Bürkner, L. Burger, F. Flinzer, Th. Große, J. Ritter v. Führich, Albert Hendschel, Oscar Pletsch, F. Preller, L. Richter, G. Spangenberg, Paul Thumann, C. v. Wer, ner u. A.

Unter künstlerischer Leitung von

Oscar Pletsch.

Preis des Heftes gr. 4. Velinpap.

1 Mark — 10 Sgr. — 36 Kr. rh.

6 Hefte bilden einen Band.

Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1½ Thlr.

Charakterbilder

aus der

Kunstgeschichte

zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte von **C. Clauss** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 2 Thlr. 12 Sgr.; eleg. geb. 2¾ Thlr.

Geschichte

der

PLASTIK.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Hierzu eine Beilage betr. Lemcke, Populäre Aesthetik, von E. A. Seemann.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang.

Nr. 29.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

2. Mai

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Von den Berliner Ausstellungen. — Teirich's Blätter für Kunstgewerbe: Bulletin monumental. — Nekrologe: Haßler; Carlo Arienti. — Alfred Woltmann; W. Neßmann. — München: Kunstverein; Düsseldorf: Ausstellungen. — Deckengemälde von Prof. Echter; aus den Berliner Bildhauerateliers; Braunschweiger Museum; Raffael-Jubiläum: ein fürstlicher Bildhauer. — Berichte vom Kunstmarkt: Auktion Laurent Richard; Auktion Durazzo. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate.

Von den Berliner Ausstellungen.

Bei den Künstlern in der Commandantenstraße jagen sich jetzt die interessanten Neuigkeiten, so daß es mir schwer wird, mich selbst dort immer auf dem Laufenden zu erhalten, ohne zu meinem größten Bedauern auch nur daran denken zu können, alles Bemerkenswerthe sofort in der „Kunstchronik" zu signalisiren. Erst jetzt gelingt es mir, einmal wieder von einigen neuen Erscheinungen Notiz zu nehmen.

Das Wichtigste und Anziehendste ist dort gegenwärtig unstreitig ein Gemälde von August von Heyden: „Prinzessin Clémence". Die Geschichte dieser nichts weniger als allgemein bekannten Prinzessin ist einer französischen Dichtung (Calendau XI. von F. Mistral) entnommen. Sie war die Tochter des Grafen Karl II. von der Provence mit dem Beinamen „Der Hinkende", und wurde von einem Könige von Frankreich zur Gemahlin begehrt. (Die Geschichte spielt im fünfzehnten Jahrhundert; es giebt aber — beiläufig bemerkt — keinen französischen König dieser Zeit, der mit einer provençalischen Prinzessin verheirathet gewesen wäre.) Die Abgesandten fanden sie bereit, dem Könige ihre Hand zu reichen; doch bevor sie ihm zugeführt werden konnte, war noch eine sonderbare Bedingung zu erfüllen: sie mußte sich den Brautwerbern völlig entkleidet zeigen und von ihnen als von tadelloser Schönheit erfunden werden. Nach der sehr praktischen Logik nun, nach der später König Heinrich IV. sich den geforderten Uebertritt zum Katholicismus plausibel machte: Paris vaut bien une messe, fand es auch Prinzessin Clémence der Mühe werth, sich der Prüfung zu unterwerfen: La couronne de la France vaut bien une chemise — und sie war sich bewußt, daß sie es wagen durfte.

Der Künstler stellt uns nun die entscheidende Scene vor: eine heikle Aufgabe, wenn sie nicht mit reinster Unbefangenheit und mit vollendeter Kunst gelöst wird! Beides aber ist geschehen. Wir sehen ein reiches gothisches Gemach mit einem Kamin in der Mitte des Hintergrundes, in dem die letzten Scheite verglühen. Links erhebt sich durch eine Stufe erhöht das Bett, von doppelten Vorhängen, weißen und purpurnen, die von hoch oben herniederwallen, umhüllt. Ganz im Vordergrunde zur Seite steht das kostbare Betpult, an dem die Prinzessin ihre Andacht zu verrichten pflegt; anderes Geräth an anderen Stellen, an der Wand des Hintergrundes auch ein kleines Altärchen mit der Mutter Gottes. Zur Rechten befindet sich das Fenster, dessen unterer Theil mit einem Schirm auf schönem schmiedeeisernem Gestelle zugesetzt ist, und das durch seine frei gebliebenen kleinen runden Scheiben ein spärliches, aber scharf concentrirtes Licht in den Raum fallen läßt und eine magische, wohlige Beleuchtung desselben vermittelt. Gemusterte Fliesen bilden den Estrich, der mit Blumen bestreut ist.

In die wunderbar anheimelnde Stimmung des Gemaches ist die Gesandtschaft eingetreten und hat zur Rechten, dem Bette gegenüber, an der dunkelsten Stelle des Raumes Aufstellung genommen; nur auf die Köpfe fällt von hinten ein Streiflicht von dem Fenster her. Der Wortführer hat sich auf ein Knie niedergelassen; sein Schild und sein Helm ruht auf der Erde neben ihm. Weiter vor ist die Krone und ein voller bräutlicher Rosenkranz auf dem persischen Teppiche niedergelegt, der von der Mitte des Zimmers zum Eingange des Bettes führt.

Digitized by Google

Lautloſe Stille herrſcht. Da theilt ſich der weiße Vorhang in der Mitte der Bettdraperie, auf den das geſammelte Licht des Fenſters ſtrömt, und aus dem Vorraume des Bettes in die nichts hehlende Helle heraus tritt, ſo, wie ſie das Lager zur nächtlichen Ruhe zu beſteigen gewohnt iſt, — man ſchlief damals bekanntlich noch gänzlich unbekleidet — Prinzeſſin Clémence, eine hellblonde Erſcheinung in reizvollſter jugendlicher Schöne, mit einem gewiſſen Gefühle der Sicherheit und mit einer Hoheit, die ſich nie ihre Stellung vergiebt, doch auch nicht ohne Befangenheit und jungfräuliche Schamhaftigkeit: eine feine Röthe überfliegt ihre Wangen, und der Blick des ſtolz aufrecht getragenen Hauptes iſt leicht zur Erde niedergeſchlagen. Noch halten die Hände den Vorhang gefaßt, den ſie eben getheilt haben, und der ſich knapp hinter der Prinzeſſin ſchließt, um ſie nach wenigen Secunden wiederum den Blicken zu entziehen. Es iſt, wie wenn die Sonne plötzlich aus Wolken bricht. — Stummes, aber in den unwillkürlichen Geberden beredtes Staunen erfaßt die kundigen Richter, die bejahrten Brautwerber: Clémence hat ihre Probe beſtanden, und die Krone zu ihren Füßen wird bald ihr Haupt zieren.

In der ganzen Anordnung herrſcht eine Nobleſſe, eine Zartheit und Natürlichkeit der Empfindung, die bezaubert. Jeder leiſeſte Anflug von Lüſternheit und Gemeinheit iſt vollſtändig fern gehalten. Auf der einen Seite handelt es ſich um ein hohes Gut, das nur um einen ſeltenen Preis erworben werden kann, auf der anderen um ein Staatsgeſchäft, das mit Vaſallentreue und mit ehrfürchtiger Ergebenheit vollbracht wird. Ein größerer Abſtand, als räumlich die Boten des Königes von ſeiner Erwählten ſcheidet, liegt in ihren Gedanken zwiſchen Beiden. Sie iſt ihnen unnahbar, und wie die überwältigende Erſcheinung einer Gottheit bewundern ſie ihre Schönheit. Der Vorgang hat etwas Officielles und Ceremonielles, das jede Vertraulichkeit und Verfänglichkeit ausſchließt.

Es iſt dem Künſtler vollkommen gelungen, dieſe wahrhaft keuſche Empfindungsweiſe in ſeinem Gemälde zur Anſchauung zu bringen. Sollte es dennoch wirklich wegen ſeines Gegenſtandes Vorwurf und Widerſpruch erfahren? Sollte ein gebildetes Publikum, das Hunderte von alten und neuen Pariſurtheilen geduldig und mit Genuß über ſich ergehen läßt, gedankenlos genug ſein, hier Anſtoß zu nehmen? Sollten wirklich die extremſten Opfer an den Götzen der weiblichen Eitelkeit noch immer ſo viel moderner ſein als Opfer an die Liebe oder richtiger an die Vernunft, ſelbſt an die Herrſchſucht, daß der Preisrichter auf dem Ida allenfalls noch heute auf ſein Publikum rechnen könnte, eine Brautſchau à la Clémence aber unbedingt mit Proteſt zurückgewieſen werden würde? Ich bin natürlich geneigt zu glauben, daß Beides unſeren heutigen Anſchauungen wenig entſprechen dürfte, kann aber nicht umhin zu meinen, daß die Affaire Clémence bei weitem die weniger unſittliche iſt.

Doch dem ſei, wie ihm wolle; warum ſollen wir nicht dem Mittelalter ſeine Eigenthümlichkeiten zugeſtehen ſo gut wie dem Alterthum, und warum ſoll es dem modernen Künſtler minder geſtattet ſein, piquante Züge mittelalterlichen Brauches zu ſchildern als ſolche antiker Art? Mag er doch! Wenn ſie nur charakteriſtiſch, poetiſch und maleriſch ſind, und er ſie in all dieſen Beziehungen zur Geltung zu bringen verſteht!

Darin aber hat ſich Heyden als Meiſter bewährt. Sein Quattrocento iſt fabelhaft ächt, und es iſt ein wahres Glück, daß man doch allmählich anfängt, auch die Schönheiten älterer Koſtüme als des Renaiſſancegeſchmackes zu erkennen und wieder aufzufriſchen. Freilich muß man die Sachen ſo kennen, wie Heyden. Das Detail iſt von ſtaunenswerthem Reichthum und von unverbrüchlicher Stiltreue, dabei iſt ſichtlich alles Material mit ſpielender Leichtigkeit beherrſcht und ohne eine Spur von Abſichtlichkeit oder Prätenſion, von Ueberladung oder gar Ungeſchicklichkeit angewendet und dem Ganzen dienend untergeordnet.

Die poetiſche Wirkſamkeit des Motives, d. h. ſeinen Reichthum an pſychiſchen und die Phantaſie fruchtbar anregenden Momenten, ſowie die meiſterhafte Benutzung derſelben Seitens des Künſtlers habe ich ſchon hervorgehoben. Ganz beſonders aber iſt er in Bezug auf das Maleriſche glücklich geweſen. Die ungemein fein berechnete und äußerſt wirkungsvolle, dabei gegen die herrſchende Gewohnheit der Maler im Bilde ſelbſt deutlich und ausreichend motivirte Lichtführung iſt bereits geſchildert. Eben ſo wohlthuend und wirkſam iſt nun auch die Farbe. Der hellbeleuchtete nackte Körper, gegen den weißen und rothen Vorhang geſtellt, iſt doppelt ſchön. Die Rüſtungen der Männer im tiefen Schatten leuchten mit gedämpften Glanze hervor. Die vielfarbige Umgebung iſt auf das ſchönſte und freundlichſte zuſammengeſtimmt. Dabei iſt das Ganze, wie in Stimmung und Ausdruck, ſo auch in der Farbe durchweg geſund, maßvoll und edel. Das Bild iſt ein Meiſterwerk, in dem mir nur ein kleines Bedenken aufgeſtoßen, das ich nicht verſchweigen will, weil es gerade einen Theil der Hauptperſon betrifft: das vordere Profil des Unterſchenkels am Standbein ſcheint zu ſtark auswärts gekrümmt.

Eine Frage kann ich ſchließlich aber doch nicht unterdrücken: Was würde die Pariſer Künſtlerſchaft, die Pariſer Preſſe und das Pariſer Publikum thun, wenn ein Gérôme mit einem ſolchen Bilde hervorträte, oder gar ein Künſtler, dem man bisher — verdienter- oder unverdientermaßen — wenig Beachtung geſchenkt, mit einer ſolchen Leiſtung überraſchte? Ein Henri Regnault bekommt dort für ſein piquant verrücktes, aber doch durchaus verrücktes Bild der Salome ein Denkmal;

hier wird dem Künstler, der uns einmal auf eine erfreuliche und erfrischende Weise aus dem ewigen Einerlei der Gegenstände herausreißt, der mit sichtlicher Lust ein ungewöhnliches Können und Wissen an ein durchweg originelles und schönes Werk gewendet hat, kaum der Eine oder der Andere mit noch verklausulirtem Beifalle gerecht. Uebrigens bezeuge ich gern, daß die bedeutenderen Künstler mit einer Art von Begeisterung von dem Werke reden. —

Nächst diesem Bilde interessirt vielleicht am meisten ein großes Tableau von Clara Heinke, enthaltend neun lebensgroße Brustbilder von Akteurs aus den Passionsspielen von Oberammergau; in der Mitte Christus zwischen Judas Ischarioth und Johannes, darüber Petrus, Kaiphas und Matthäus, in der unteren Reihe Archelaus Rabbi, Priester Zadok und Philippus. Schade, daß dieser Köpfe nicht mehr sind, und daß namentlich nicht mehr von den Hauptpersonen des Spieles zur Darstellung gekommen sind. Wer die Spiele gesehen hat, wird sich mit inniger Freude an die schnell liebgewonnenen Gestalten erinnert finden; wer sie nicht gesehen hat, und wer zumal den schriftlichen Berichten nicht zu trauen wagt, der wird am Christus, Petrus und Judas hier besser als durch Photographien Proben jener frappanten typischen Erscheinungen kennen lernen, welche den eigenthümlichsten und unglaublichsten Reiz des Passionsspieles ausmachen, und durch den Kaiphas und Zadok etwas von dem Glanze der Ausstattung erfahren, der gleichfalls oft aus der Ferne angezweifelt, mit Geschick und Geschmack über das Ganze verbreitet ist. Die herrlichen Charakterköpfe sind — bis auf den etwas unfertigen Johannes — mit Kraft und Sicherheit gemalt und verstehen auch den farbigen Eindruck der Vorbilder glücklich wiederzugeben; am bedeutendsten aber ist der charakteristische Eindruck.

Auch mehrere Landschaften verdienen unsere Aufmerksamkeit, so eine ziemlich umfangreiche „Am Wehr" von Max Schmidt, mehr noch die beiden nach einander vorgeführten von dem Berliner Adolph Dreßler. Er liefert den Beweis, daß das Gute und Schöne nicht unbedingt „weit her" zu sein braucht, sondern daß meist nur der Sinn „zu" ist, um es zu erkennen. Nichts Poetischeres und Stimmungsvolleres als seine „Havelansicht bei Pichelsdorf", ein wahres Prachtstück, und sein „Havelufer bei Valentinswerder", das jenem kaum nachsteht.

Einer verwandten und doch sehr verschiedenen Richtung gehört die Strandpartie von A. Kallenberg an. Das ist der ächte „paysage intime" im Sinne der Dupré und Rousseau, mit großem Feingefühl für die Stimmungstöne und mit sorgfältigerer Detaillirung und Naturtreue durchgeführt, als sie seinen hochberühmten Vorbildern eigen zu sein pflegt.

Nicht weit entfernt von dem „paysage intime" ist eine gewisse Richtung, die unter Münchener und unter Weimaraner Künstlern ihre Vertreter findet. Diese excelliren alle in einer feinen grauen Tönung, die ziemlich einförmig, aber ansprechend ist. So stellt W. Malecki ein polnisches Dorf dar, C. Ludwig einen „Sonnenblick" auf einen Theil eines Feldes, das eben bearbeitet wird. K. Rettich malt in ähnlicher Weise „Schafe am Ostseestrande" und P. Flickel (die beiden letzteren in Weimar) eine Landstraße. Der Gegenstand und das große Format bedingt bei dem letzteren Bilde eine ziemlich erhebliche Staffage; den Schwierigkeiten derselben zeigt sich der Künstler aber nicht gewachsen. Besonders komisch wirkt die vorderste Figur im Bilde, ein spazieren stehender Landpostbote: die Absicht, Bewegung zu schildern, und der Erfolg, absolut nicht über die Bewegungslosigkeit (in der Pose eines ungeschickten Modelles) hinaus zu kommen, kann kaum in einen ergötzlicheren Konflikt gerathen.

Rettich hat noch ein Bild „Zu spät" ausgestellt, welches mit der Veranschaulichung von Freiligrath's „O lieb' so lang du lieben kannst" ein zierliches Dämchen beauftragt. Wankenden Schrittes, in Trauerkleidern, einen Kranz in der Hand, bewegt sie sich auf ein mehr nach hinten sichtbares Grab zu. Das Bild, dem Stimmung nicht abzusprechen ist, gehört als eines der besseren einem, wie es scheint, in Weimar nicht eben selten kultivirten Genre von rührenden Stimmungsbildern an, die durch die Farbe ihre beabsichtigte Wirkung nicht ungeschickt erreichen, aber meist nicht so bildmäßig abgeschlossen sind, wie dieses. Im Ganzen doch eine ungesunde Gefühlsrichtung, die man ungern zu einer Art von Mode werden sieht.

Bennewitz von Loefen, der einen ganz verunglückten Versuch gemacht hat, Venedigs Schönheiten als neue Provinz seinem Kunstgebiete einzuverleiben, ist dagegen zu Hause wie immer trefflich zu Hause und erfaßt in seinem „Blick auf die Ostsee" einen reizvollen Moment mit treffender Betonung des Wesentlichen.

Auch Bernhard Krause bleibt im Lande und nährt sich redlich. „An der Freundschaftsinsel in Potsdam" findet er ein Motiv zu einem höchst wirkungsvollen und malerischen Landschaftsbilde, welchem freilich ein nicht sonderlich charakteristischer, sonnig goldiger Ton eignet, der aber im Gemälde höchst anziehend ist.

Auch zwei schöne Landschaften von Eduard Pape sind vorhanden, eine größere „Am Chiemsee", mit duftiger Ferne, und eine kleinere „Im Walde", eine Variante seines Bildes auf der letzten Ausstellung mit gleichgiltigerer Staffage.

Otto von Kamecke scheint mir in seinem „Glacier des Bois" (Chamounix) einen großen Fortschritt in Kraft und Haltung der Farbe gemacht zu haben, ohne darüber die großartige Auffassung der Alpennatur zu verlieren oder auch nur zu schädigen.

Am besten nenne ich hier wohl Albert Brendel, den Schafmaler par excellence, auf dessen koloristisch sehr wirksamer „Weide in Holland" ein sehr schönes Rind die

Digitized by Google

Hauptrolle spielt, während die Schafe, wie es scheint, sich durch ihre Vorfahren hinreichend empfohlen gehalten haben.

Nun noch eine Umschau unter dem Uebrigen! Mit Trauer thue ich Louis Gallait die verdiente Ehre an, ihn hier voranzustellen: ich möchte lieber nicht von ihm zu reden haben. Wozu macht einem ein bedeutender Mann den Schmerz, ihm in höherem Alter als einem Stümper begegnen zu müssen! Es sind zwei Gruppen von je einer Mutter und zwei Kindern, die eine auch noch durch einen menschlichen — vermuthlich todten — Arm (der Eigenthümer desselben liegt wahrscheinlich unterhalb des Bildes) und ein dito todtes Hundevordertheil erweitert; die Bilder sollen den Frieden und den Krieg vorstellen. Wie ist es nur möglich, daß ein Gallait, der Meister des modernen realistischen Historienbildes, so verschwommen und ungesund empfinden, so abgeschmackt und ungeschickt komponiren, so schwächlich und unbestimmt zeichnen und so absolut schlecht malen kann! Der Uebel größtes ist die Alterschwäche, die sich nicht bescheiden kann.

Mit einem interessanten Bilde, einem „Bacchanale" zu Venedig lernen wir hier Antonio Rotta kennen, den man den italienischen Knaus nennt. Nun, mit seiner Farbe kann er sich dem großen deutschen Meister nicht vergleichen, aber allerdings ist es ein Künstler von hervorragender Bedeutung, und ihrer hat das moderne Italien, wie es scheint, nur eine äußerst mäßige Zahl aufzuweisen. Sein „Bacchanal" wird von einer lustigen Gesellschaft aus den untersten Ständen gefeiert, natürlich — es ist ja zu Venedig! — in einer Gondel; ein kleines Boot mit einem Musikchore begleitet den großen Wandelstern als Trabant. „Tout comme chez nous" ist der erste Gedanke! Statt der Säulen des Markusplatzes Borsig'sche Schornsteine im Hintergrunde, und die „Jondelfahrt" von den „Zelten" nach Moabit ist fertig. Aber allen Respekt vor der Beobachtungsgabe und vor der Zeichnung des Künstlers, kaum minder vor seinem freilich etwas Hasenclever'schen Humor. Einzelne Physiognomien sowohl unter der Gesellschaft wie unter den Musikanten sind höchst ergötzlich, und alle sind wahr und charakteristisch.

Köstlich wie immer ist ein Genrebild in Aquarell von Ludwig Passini, das einen lehrreichen Gegensatz zu dem Rotta'schen bildet: auch hier herrscht der reinste Realismus, aber es ist mehr Specifisches in den Erscheinungen trotz der sehr viel größeren Einfachheit des Gegenstandes, und im malerischen Eindrucke ist es jenem unvergleichbar weit überlegen. Das Lokal scheint auch Venedig zu sein; an einem kleinen Kanale ohne Geländer ist einem kleinen Mädchen die Puppe in's Wasser gefallen, worüber sie natürlich untröstlich ist. Ein Junge holt nun mit einem feuerzangenähnlichen Instrumente das verlorene Kleinod wieder herauf, und man sieht ordentlich, wie sich mit einem Schlage der laute Kummer der Kleinen beschwichtigt; die Beistehenden gehen sehr hübsch in die Stimmung ein. Die Färbung des Bildes zeigt ein etwas neutraleres Grau, als man es an Passini gewohnt ist, hat aber eine feine Harmonie und nicht gewöhnliche Kraft.

In koloristischer Hinsicht ist die kleine Aquarelle von Ernst Hildebrand „Inständige Bitte", eine junge Dame, die einem ältlichen Kavaliere, wohl ihrem Vater, sehr dringend anliegt, recht schön, auch ist Haltung und Stimmung sehr bezeichnend; wenn das Bildchen ein klein wenig mehr ausgeführt und namentlich auf die Environs der Figuren etwas mehr Sorgfalt verwendet wäre, so würde es eine ganz vortreffliche Arbeit sein.

Auch eine „Westphälische Kirche" von C. Breitbach (in Aquarell) ist mit Anerkennung zu erwähnen. Sie zeigt wenigstens nicht — wie auch das gleichzeitig ausgestellte Oelbild „Rendezvous auf der Jagd" — die dem Künstler leider meistens eigene Unfertigkeit und Flüchtigkeit, durch die alle seine Bilder etwas wie aus dem Groben gehauen aussehen, und daher der guten Wirkung durch ihre oft nicht üblen Sujets verlustig gehen.

Von H. Leineweber in Düsseldorf*) ist „Der erste Walzer" ausgestellt: der Großvater fiedelt, die Aeltern und ein paar Anverwandte sehen zu, und ein ganz kleines Pärchen schwingt zum Ergötzen Aller sein erstes Tanzbein. Die Bewegung ist noch ein wenig unfrei; sonst ist es ein liebenswürdiges, freundliches Bildchen.

Einen anderen „Ersten Versuch", nämlich den (vermuthlich unberufenen) eines kleinen hellblonden Mädchens im Malen hat Emma von Schoultz dargestellt. Ich habe bereits darauf hinweisen müssen, daß der talent-

*) Mit diesem Künstler ist mir bei meinem Kunstausstellungsberichte ein eigenthümliches Unglück passirt: ich habe denselben — nicht ohne Bedauern — den Todten beigezählt, wogegen er aber zu meiner Freude in der Lage war, lebhaft zu reklamiren. Ich bitte daher mit Vergnügen, ihn wieder unter die Lebendigen und munter Schaffenden zu zählen. Wie ich zu meinem Irrthume gekommen bin, habe ich genau nicht mehr feststellen können. Wahrscheinlich ist er so entstanden: In dem Berliner Ausstellungskataloge werden „seit Jahrtausenden" die verkäuflichen Kunstwerke mit einem Kreuze bezeichnet, wie es gewöhnlich als Abkürzung für „Verstorben" gebraucht wird, und wunderlich genug: auch noch in dem letzten Berliner Kataloge hatte z. B. der Graf Krockow, wie wenn er als Sklave ausgeboten werden sollte, sein Kreuz. Nun bekommen sämmtliche Bilder einen weißen Zettel, der manchmal der farbigen Wirkung derselben sehr wehe thut, und der die Katalognummer und den Namen des Autors enthält. Weiter hat sich dann die Unart eingeschlichen, da doch nicht jedes Bild im Kataloge aufgeschlagen wird, den Besuchern der Ausstellung die Verkäuflichkeit der Kunstwerke durch Bleistift-Kreuze auf diesen Zetteln auf bequemere und sicherere Weise zu insinuiren, und das ist wahrscheinlich auch auf einem Leineweber'schen Bilde geschehen, aber so unglücklich oder ungeschickt, daß das Kreuz in eine das Verständniß verwirrende Verbindung mit dem Namen kam und so nach Analogie mit anderen Fällen den Künstler als gestorben zu bezeichnen schien.

Digitized by Google

voll und glücklich auftretenden Dame der Spiritus ausgegangen zu sein scheint, das zeigt sich auch hier wieder. Die Geschichte sieht so langweilig ernsthaft aus, daß man gar nicht ahnt, worauf es der Künstlerin eigentlich angekommen ist.

August Heyn in München malt kartenspielende Kinder, die sich bei dem Vergnügen ernsthaft raufen. Den Gegenstand angenehm zu machen, müßte er mit frischem Humor aufgefaßt sein; nichts fehlt aber dem Bilde mehr als gerade der Humor, und so kann man nicht recht warm dabei werden. B. M.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

B. **Blätter für Kunstgewerbe.** Von der schönen Zeitschrift des Professors Valentin Teirich in Wien, „Blätter für Kunstgewerbe", welche unter den Auspizien des k. k. Wiener Museums erscheint, liegt der erste Band vollendet vor. In demselben ist nicht nur alles das, was Redakteur und Verleger im Prospekt versprochen haben, gehalten, sondern noch mehr geleistet worden. In Folge dessen hat dieses Journal unerwartet schnell in den weitesten Kreisen Freunde sich erworben und wird auch von Industriellen vielfach benutzt. Und es verdient es diese Gunst in hohem Grade, denn es entspricht wohl allen billigen Anforderungen, welche man an ein derartiges Unternehmen zu stellen berechtigt ist. Das Buch selbst ist seiner ganzen Ausstattung nach, in Druck, Initialen, Vignetten, Abbildungen ꝛc. ein mustergiltiges Erzeugniß der Kunst-Industrie, und sein Inhalt läßt die Hände von Künstlern auf jeder Seite erkennen. Dieser erste Band enthält mehrere sehr werthvolle Abhandlungen über Geschichte und Theorie der Kunstgewerbe und eine große Anzahl Abbildungen von alten und neuen mustergiltigen kunstgewerblichen Gegenständen. In Betreff der Stilrichtung sind, ohne andere ganz auszuschließen, besonders die italienische Renaissance und die moderne auf dem Studium der hellenischen Kunstformen beruhende Renaissance, und wohl mit Recht, vornehmlich begünstigt. Der zweite Jahrgang dieses verdienstvollen Unternehmens verspricht wegen der zu erwartenden eingehenden Berichte über die Wiener Weltausstellung besonders wichtig und interessant zu werden.

Bulletin monumental. Die unter diesem Titel von de Caumont begründete Zeitschrift ist, wie fast alle archäologischen Blätter, die in Frankreich erschienen, in den letzten Jahren dem Schicksal erlegen, indem der seitherige Herausgeber die Redaktion niedergelegt. Das Unternehmen ist jedoch neuerdings von G. de Cougny mit Unterstützung der Société française d'archéologie wieder aufgenommen und erscheint seit Februar dieses Jahres alle sechs Wochen besser und reicher mit Illustrationen bedacht in Heften von sechs bis sieben Bogen gr. 8. bei Baur & Detaille in Paris. Der Subscriptionspreis für einen Jahrgang beträgt außerhalb Frankreichs 18 Franken.

Nekrologe.

B. **Haßler †.** Am 14. April starb zu Ulm in hohem Alter der Oberstudienrath Professor Dr. Haßler, Konservator der Kunstdenkmale im Königreich Württemberg. Haßler war der bedeutendste Alterthumsforscher Württembergs, hat sich um die Erforschung der Kunst- und Kulturgeschichte von Württemberg und speziell um die Stadt Ulm die größten Verdienste erworben. Daß die Restauration des Münsters zu Stande gekommen, ist wesentlich sein Werk. — Seine nicht unbedeutende Sammlung ältester Erzeugnisse der Druckerkunst ist unlängst in den Besitz des Germanischen Museums in Nürnberg übergegangen.

△ **Carlo Arienti,** einer der ersten Maler der modernen italienischen Schule, starb in Bologna nach langer Krankheit am 3. April. Er war in Mailand gebürtig, verlebte aber seine schönsten Jahre in Turin, das er als seine zweite Heimath zu betrachten gewohnt war. Arienti war als Professor an der Kunstakademie zu Mailand thätig, als ihn König Carl Albert, der die Nothwendigkeit fühlte, irgend einen Akt der Feindseligkeit gegen Oesterreich zu unternehmen und so den Bruch mit den mächtigen Nachbarstaate herbeizuführen, auf den er mit fieberhafter Aufregung harrte, nach Turin berief und ihm die Aufgabe stellte, in einem umfangreichen Bilde eine Episode aus der italienischen Geschichte, und zwar eine siegreiche Schlacht gegen Oesterreich zu behandeln. Das Gemälde fand seinen Platz im Treppenhause des kgl. Palastes in Turin, Arienti aber konnte nicht mehr nach Mailand zurückkehren, so lange es in der Hand Oesterreichs war. Carl Albert der den Künstler hoch schätzte, entschädigte ihn dafür durch seine Ernennung zum Präsidenten der Accademia Albertina in Turin, in welcher Stellung er mehrere Jahre blieb und zahlreiche Schüler heranbildete. Erst in den letzten Jahren siedelte er nach Bologna über, um dort als Direktor der Akademie zu wirken.

Personalnachrichten.

Professor Dr. Alfred Woltmann in Karlsruhe hat einen an ihn ergangenen Ruf als Professor der Kunstgeschichte an der Universität Prag angenommen.

Hofrath Dr. W. Roßmann, Sekretär der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar, ist zum Lehrer der Kunstgeschichte an der Königlichen Kunstakademie nach Düsseldorf berufen und ihm gleichzeitig der Professortitel verliehen worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Unlängst waren wieder zwei neue Bilder von Defregger und Kurzbauer ausgestellt, von denen jedoch keines gegenüber den letztvorausgegangenen als ein Fortschritt zu betrachten ist. Defregger entnahm seinen Stoff dem bayerischen Oberlande. Ein Landwirth kehrt mit seinem „Preispferde" vom landwirthschaftlichen Vereinsfeste zurück, und die Nachbarn beschauen dasselbe gleich einem Wunderthiere, obschon sie es schon hundertmal gesehen haben. Durch die Prämiirung hat es für die guten Leute einen ganz neuen Werth erhalten, und sie sind zum Theil wohl auch ein wenig stolz darauf, daß es gerade ihr Dorf ist, aus dem es hervorgegangen. Der Künstler verstand es trefflich, zu zeigen, wie das allgemeine Interesse der Dorfbewohner auf diesen einen Gegenstand sich koncentrirt, und es ward ihm bei seiner außerordentlichen Begabung für die Auffassung individueller Eigenthümlichkeiten nicht schwer, dieses Interesse in den einzelnen Persönlichkeiten zum lebhaftesten Ausdruck zu bringen. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß eben darin auch die Schwäche der Komposition, eine gewisse Monotonie, liegt: denn wie wichtig das Preispferd und sein glücklicher Besitzer für die guten Leute auch sein mögen, der Beschauer, der nicht demselben Kreise angehört, wird immer etwas kühl bleiben und selbst durch die Theilnahme der einzelnen Persönlichkeiten auf dem Bilde nicht entschädigt werden, um so weniger als dieselbe der Natur der Sache nach denn doch einen ziemlich gleichmäßigen Ausdruck findet. Wenn das Bild entschieden weniger packt als desselben Künstlers so berühmt gewordener „Ball auf der Alm", so muß man den nächsten und eigentlichen Hauptgrund in der weniger glücklichen Wahl des Stoffes suchen. Auch in Bezug auf Zeichnung und Farbe ist nicht Alles, wie es sein sollte: das „Preispferd" ist in bedenklicher Weise verzeichnet, und Licht und Farbe weist, obwohl die Scene unter freiem Himmel spielt, auf die im geschlossenen Raume gestellten Modelle hin. — Kurzbauer brachte ein „Ländliches Fest in Württemberg", ein sehr figurenreiches Bild von trefflicher Gesammtwirkung, das nur den einen Fehler hat, daß es eigentlich aus drei selbständigen Bildern besteht, welche durch kein geistiges Band unter sich in Verbindung gebracht sind. Fassen wir dasselbe von der linken Seite her in's Auge, so rundet sich hier die Bauernfamilie aus den Alten und einem hübschen Töchterchen bestehend, auf welche der stattliche Gutsbesitzer aus der Umgebung, der ihm eben die Hand reicht, ernstliche Absichten zu haben scheint, zum ersten Bilde ab. Das zweite besteht aus dem behäbigen katholischen Pfarrer, der einem lieblichen Kinde das Glas Wein reicht, aus der nicht minder hübschen Begleiterin der Dame und aus den jungen Burschen, welche in bescheidener Ferne die Rückkehr ihrer Mädchen abwarten. Und rechts im Bilde finden wir das dritte: eine Städter-Familie hat sich an einem gesonderten Tische niedergelassen, an dem noch Platz für Mehrere wäre. Die gute Frau

Digitized by Google

nimmt es aber höchst übel, daß ein Paar Studenten Lust zeigen, ebenda Platz zu nehmen, und der junge Mensch, der sich eben mit der durch die gute Lebensart in einem solchen Falle vorgeschriebenen Frage an sie wendet, darf sich nur auf einen abschlägigen Bescheid gefaßt machen. Auch hier ist es die Erinnerung an eine frühere überaus treffliche Leistung „Die eingebolten Flüchtlinge", welche dem neuesten Werke schadet, wenn man auch gerne anerkennt, daß die Individualisirung der Einzelgestalten ebenso wenig zu wünschen übrig läßt wie die Zeichnung und die Farbe, welche geradezu meisterhaft genannt werden müssen. — Zu den ersten Bildnißmalern unserer Zeit gehört W. Füßli. Wer das noch nicht gewußt hätte, dem mußte es durch die eben im Kunstverein ausgestellte aus fünf Nummern bestehende Sammlung von Porträts dieses Meisters klar werden, welche alle Vorzüge desselben besitzen. — Seit uns die restaurirten italienischen Fresken durch eiserne Schubläden verdeckt sind, freuen wir uns doppelt, einem unversehrten Werke des unsterblichen Carl Rottmann zu begegnen, und nun haben wir deren gleich zwei, den „Lago d'Averno" und eine „Gegend am Inn" vor uns. Gehören sie auch nicht gerade der besten Zeit des Künstlers an, so ist doch die Spur des Löwen nirgend zu verkennen; es ist vor Allem die Großheit der Auffassung, welche sie zu bedeutenden Leistungen macht. Auch Fohr's „Aartbal" ist als eine höchst verdienstliche Arbeit zu verzeichnen. Dasselbe gilt von Ph. Foltz's „Gebirgs-Jäger". D. Quaglio's „Waldkapelle", Pet. v. Heß' „Osteria" und W. v. Kobell's drei Landschaften. Wie gewissenhaft hat man doch damals seine Aufgabe gefaßt! Allerdings ist das Kolorit etwas trocken, die Malerei hin und wieder etwas unbeholfen, der Pinsel etwas zu spitz und die Farbe zu dünn, aber dafür die Zeichnung sauber und ohne Mängel, nirgends eine Spur von Koketterie mit der Erscheinung, Alles solid und ernst genommen. — Von Fried. Miller kam ein „Junger Indianer" in Erz und ein prächtiges „Schmuckkästchen" aus schwarzem Holze mit reichem Silber- und Emailschmuck zur Ausstellung, das sich zu einem Geschenke für eine fürstliche Braut trefflich eignen würde. Was den Indianer betrifft, so ist er von großer Naturwahrheit.

B. **Düsseldorf.** Unter den neuen Bildern der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus nahm eine große Landschaft von Eugen Dücker wohl den ersten Rang ein. Sie brachte ein Motiv vom Strand der Ostsee in unnachahmlicher Naturwahrheit bei künstlerischer Auffassung zur Anschauung und übertraf noch die frühern trefflichen Werke dieses Meisters, dessen hohe Begabung schon vielfache Anerkennung gefunden. Ein wolkenloser blauer Himmel wölbt sich über das hohe spiegelhelle Meer, dessen Gestade weithin übersehbar, in klarer Sonnenbeleuchtung daliegen. Die Lichtwirkung erscheint wahrhaft bewunderungswürdig, ebenso die Luftperspektive, und so dürfte das Bild zu den besten Landschaften der Düsseldorfer Schule auf der Wiener Weltausstellung, wohin es gesandt worden ist, zählen. Auch ein interessantes Gemälde von W. Simmler ging dorthin; es stellt ein ergreifendes Motiv aus der Alpenwelt dar. Zwei Kinder sehen in verzweiflungsvollem Schmerz auf die Leiche ihres Vaters, der von steiler Höhe herabgestürzt ist. Im Hintergrunde kommen Träger, um den Verunglückten in's Thal zu bringen. Komposition und Ausführung verdienen gleiches Lob. Auch ein heiteres Genrebild von L. Tannert „Der Besuch der Pathin" muß rühmend hervorgehoben werden. Höchst originell und von vielem Talent zeugend war der „Schusterlehrling" von Bokelmann, einem Schüler Wilhelm Sohn's, der bei fernern Studien gewiß noch schöne Erfolge erringen wird. Der Schuster, der einem Maler sein Urtheil über gemalte Stiefeln abgiebt, von Carl Wagner, erschien doch zu uninteressant im Gegenstand für ein so großes Bild, zeigte hiervon abgesehen aber manche Vorzüge. Eine große Landschaft von Carl Ludwig hielt sich nicht ganz auf der Höhe der anderen Bilder dieses begabten Künstlers; und von den vielen sonstigen Landschaften machten mehrere doch mehr den Eindruck flüchtiger Skizzen als fertiger Bilder, wie denn überhaupt in letzter Zeit eine dekorative Behandlung in gefahrdrohender Weise überhand nimmt. A. Seel und C. Jutz, A. Wylie und A. Schlater hatten vortreffliche Aquarelle ausgestellt, denen sich noch einige höchst charakteristische Porträtzeichnungen von J. Nießen in Köln und sechs Federzeichnungen von Ernst Röber würdig anreihten. Auch befanden sich mehrere hervorragende Werke von Gérôme, de Jonghe, Bréton, Troyon und andern französischen Meistern auf dieser Ausstellung.

Vermischte Nachrichten.

△ **Professor Echter in München,** der Urheber der schönen Wandgemälde im dortigen Staatsbahnhofe, legt eben die letzte Hand an ein Deckengemälde, das für das Wohnhaus des Herrn Schwab an der Ringstraße in Wien bestimmt ist. Das Gemach, welches damit geschmückt werden wird, ist das Boudoir der Dame des Hauses, und hierdurch war schon die ideale Tendenz der ganzen Komposition bedingt. Die Decke zeigt ein großes Mittelbild „Phantasie und Poesie", und um dasselbe die Medaillons von Raffael, Beethoven, Thorwaldsen und Schiller, sowie diesen entsprechend vier Genien, welche die Malerei, Musik, Plastik und Poesie repräsentiren. Was nun das Mittelbild anlangt, so sehen wir zwei edle weibliche Gestalten durch den Aether emporschweben, ihnen zur Seite einen jungen Liebesgott. Von Adlerschwingen zum Himmel getragen greift die Phantasie begeisterten Blickes in die Saiten der von Amor gehaltenen Leier und zieht die Poesie mit sich empor, deren Blick sich nach innen zu kehren scheint. Die Komposition ist reizvoll und großartig zugleich. Die Linien zeigen allerorten einen reinen Fluß und eine wohlthuende Abrundung und über dem Ganzen schwebt eine überaus anmutbende Harmonie der Farbe.

Aus den Berliner Bildhauerateliers. Ueber einen Besuch des Kaisers Wilhelm in der Gießerei von Gladenbeck und in den Ateliers von Walger und Schleinitz berichtet die Voss. Ztg. Folgendes. Es galt zu besichtigen: das Berliner Stein-Denkmal und die Kolossalstatue der germanischen Siegesgöttin, welche, von Drake modellirt, die Säule des Siegesdenkmals auf dem Königsplatz zu krönen bestimmt ist. Ersteres ist, wie im Guß, so auch in der Ciselirung bereits vollendet. Nur ist das figurenreiche Postament mit der Statue selbst noch nicht zusammengestellt worden. Jenes steht frei im Hofe des Gebäudes, diese liegt in der Ciselirwerkstatt. Das Monument ist in der Hauptsache eine Schöpfung Schievelbein's, des 1867 verstorbenen Meisters. Nur der schmale Fries um den unteren Sockel, welcher die Hauptmomente des Lebens Stein's in realistischer Darstellung veranschaulicht, hat den ebenfalls verstorbenen Hagen zum Urheber. Dies Postament ist durchaus aus Bronze. In seiner allgemeinen Form schließt es sich dem Beuth- und Thaermonument vor der Bauakademie an. Den obern Theil schmücken symbolische Reliefs idealen Stils von hoher Schönheit, während vier dem entsprechende symbolische weibliche Vollfiguren an den vier Ecken hervortreten. Darunter um die vier Seiten und Eck-Auslabungen des breiten Fußgestells zieht sich jener Hagen'sche Reliefstries. Des Freiherrn Gestalt selbst, in dem Zeitkostüm wie Pfuhl's Marmorstatue in Nassau dargestellt, entblößten Hauptes, im langen Rock, Strümpfen und Schnallenschuhen. Er stützt die Linke auf den Stock, die rechte Hand ist „mit Rednergeberde und Sprechergewicht" vorgestreckt. Ein prachtvoller Mantel ist, man versteht eigentlich nicht, mit welchem Recht, über einen Säulenstumpf hinter ihm geworfen und giebt mit seinen breiten schweren Faltenmassen der Erscheinung nach unten hin Wucht und Fülle. Ueber den Platz der Aufstellung scheint definitiv noch nicht entschieden zu sein. Der Dönhofsplatz aber dürfte die meisten Chancen haben, dazu gewählt zu werden. Das ungeheure Erzbild der Victoria-Borussia (es hat eine Höhe von 35 F.) steht, abgesehen von den noch nicht angesetzten Flügeln fertig gegossen, aufgerichtet in dem Gießhause, nur noch einer leichten Ciselirung zur Beseitigung der Sandformnäthe bedürftig. Eine der riesigsten Aufgaben der Kunstgießerei ist hier tadellos gelöst worden. Von einer sehr eingehenden Ciselirung wird man absehen können, da die Statue so gut wie leider auch die Reliefs des Unterbaues mit Oelfarbe überstrichen und vergoldet werden sollen, was wenig geeignet sein dürfte, diesem bereits in seiner ganzen künstlerischen Grundidee und Grundform völlig verunglückten Siegesmonument, der Säule, vermehrte Reize zu verleihen. Der Kaiser zollte der hier vollbrachten riesigen technisch-künstlerischen Leistung den wohlverdienten Beifall, und die großartige Schönheit der Drake'schen Gestalt, dieser Verein von ruhiger Hoheit, edler Anmuth, schwungvoller Bewegtheit, diese leichte freie Grazie bei so ungeheurer Massenhaftigkeit erwarb sich von neuem wieder die höchste Bewunderung. — Im Atelier des Bildhauers

Digitized by

Walger, welcher eben die Marmorausführung zweier von den Fischer'schen Kolossalgruppen der im Kampf von Waterloo verbündeten Nationen für den Bellealliancepla̧tz vollendet hat, nahm der Kaiser das Gypsmodell eines Monuments in Augenschein, das von der Stadt Crefeld den Gefallenen des französischen Krieges errichtet werden soll. Von einem vierseitigen Postament, an welchem an der Vorder- und Rückseite je ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln hervortritt, an der rechten und linken Seite sich Gruppen preußischer und süddeutscher Waffenstücke erheben, wird die mächtige Gestalt einer Germania in voller Waffenrüstung getragen, welche in der erhobenen Rechten die deutsche Kaiserkrone, den herrlichen Preis der Erhebung und des Sieges trägt. Das Modell dieser Statue von 8—10 Fuß Höhe steht nahezu vollendet in der Werkstatt. Seine ernste Schönheit und seine bedeutende plastische Wirkung fanden volle Anerkennung.

Braunschweiger Museum. Vor der Vertagung hat die Landtagskommission es abgelehnt, über die Forderung von 400,000 Thlrn. zur Erbauung eines neuen Museums in Berathung zu treten, ehe von Seiten der Regierung festgestellt sei, was aus den Kunstschätzen des Museums beim Ableben des Herzogs werden würde. Der Inhalt des Museums ist nicht Landeseigenthum, und Herzog Wilhelm kann zum Erben einsetzen, wen er will. Stirbt er ohne Testament, so kann sogar der ältere Bruder, der 1831 verjagte Herzog Carl das Eigenthum in Anspruch nehmen.

Raffael-Jubiläum. Aus Rom schreibt man der Köln. Ztg. „Die kleine, sonst so stille Stadt Urbino war am 6. April von Menschen überfüllt, welche von Nah und Fern gekommen waren, das Jubiläum des Geburts- und Todestages Raffael Santi's zu feiern. Um Mittag fand in den Räumen des herzoglichen Schlosses eine feierliche Handlung Statt. Auf Einladung des Präsidenten der Raffael-Akademie ergriff Herr Morris Moore das Wort und hielt eine Rede über Raffael und seine Wirksamkeit. Hierauf wurde das Verzeichniß der Unterschriften verlesen, welche zum Ankaufe des Geburtshauses Raffael's gesammelt worden waren, und da es sich herausstellte, daß zu den nöthigen 30,000 Fr. noch 5000 fehlten, so erbot sich Herr Morris Moore, außer seinem bereits gezeichneten Beitrage auch noch diese Summe beizusteuern. Nun wurde unter Kanonendonner der Kaufact gezeichnet. Nachmittags fand im Ariosto-Saale des herzoglichen Schlosses ein Bankett Statt, und bei dieser Gelegenheit überreichte der Bürgermeister dem Herrn Morris Moore das Diplom als Ehrenbürger der Stadt Urbino mit dem Rechte, im Raffael-Hause stets ein Zimmer zu seiner Verfügung zu haben".

Ein fürstlicher Bildhauer. Es dürfte wenig bekannt sein, daß der in London lebende Graf Gleichen (Prinz Hohenlohe-Langenburg), ein naher Verwandter der Königin von England, ein Bildhauer von Profession ist. Sein neuestes vollendetes Werk ist ein monumentales Bildniß seines verstorbenen Schwiegervaters, des Admirals Sir George Seymour. Es stellt diesen verdienstvollen Offizier in Lebensgröße und liegend dar und soll in der kleinen Kirche in Ragley einen Platz finden. Graf Gleichen hat auch soeben das Modell eines großen Monumentes vollendet, das über dem Grabe seiner Mutter, der im vorigen Jahre verstorbenen Fürstin von Hohenlohe-Langenburg, Stiefschwester der Königin Victoria, errichtet werden soll. Die vorjährige Ausstellung der königlichen Kunst-Akademie in London umfaßte mehrere Skulpturwerke von Graf Gleichen's Hand.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Laurent Richard.

Nr.	Gegenstand.	Preis. Francs.
1	Boully, Der Schrecken	3150
2	Chardin, Silberner Pokal	3800
3	— Kupfernes Geschirr	4550
4	Clays, Kalte Küche	10,900
5	Corot, Nymphen und Satyrn	23,000
6	— Tanzende Nymphen	14,000
7	— Erinnerung an Marissel	15,100
8	— Die Meierei	8200
9	Decamps, Ein Jägerhaus	9700
10	— Ein Bettler	5200
11	— Der gefangene Fuchs	9100
12	Delacroix, Medea	59,000
13	— Christus im Grabe	29,000
14	— Der h. Sebastian	31,500
15	— Christus am Kreuz	29,000
16	— Löwe und Kaninchen	31,050
17	— Stehender Löwe	8300
18	Diaz, Zigeunerzug	15,000
19	— Eine Lichtung im Walde von Fontainebleau	25,700
20	Dupré, Teich mit Eichen	38,000
21	— Die Brücke	28,500
22	— Die Steppe	30,000
23	— Der Bach	36,000
24	— Die Barke	19,500
25	— Der Sumpf	18,000
26	— Marine	19,000
27	— Ufer mit hohem Baumschlag	17,050
28	— Der Pachthof	11,500
29	— Die kleine Brücke	12,000
30	— Ulme herabhängend in die Oise	12,000
31	— Dorfstraße bei Sonnenuntergang	6850
32	Fromentin, La Fantasia	40,500
33	Géricault, Rother Lancier der kaiserl. Garde	11,700
34	— Amazone	11,800
35	Jongkind, Holländischer Kanal (Mondschein)	4000
36	Marilhat, Der verlorene Sohn	30,500
37	Meissonier, Guitarrespieler	37,000
38	— Soldat unter Ludwig XIII.	31,200
39	Millet, Junges Mädchen bei der Lampe	38,500
40	— Die Wärterin	15,350
41	Ommeganck, Hammel und Widder	3350
42	Pater, Rast auf der Jagd	12,300
43	Prud'hon, Andromache	9300
44	Rousseau, Le Givre	60,100
45	— Aus dem Walde von Fontainebleau	36,000
46	— Die Holzhauerinnen	36,000
47	— Waldessaum bei Clairbois	33,500
48	— Meierei an den Ufern der Oise	38,200
49	— Wasserpartie bei Romorantin	40,000
50	— Herbst im Walde von Fontainebleau	37,000
51	— Niederung mit Sumpf	30,000
52	— Waldige Steppe	17,200
53	— Saum eines Wäldchens	12,100
54	— Erinnerung an das Wäldchen von Ouey	13,100
55	Troyon, Die Furt	62,000
56	— Schafheerde	41,700
57	— Kühe bei Sonnenuntergang	27,050
58	— Heimkehr der Heerde	25,500
59	— Thiere im Schatten am Weiher	19,200
60	— Wächter und Hunde	15,950
61	Ziem, Ansicht von Constantinopel	12,000
62	— Ansicht von Venedig	12,000
	Gesammt-Ertrag:	1,393,950

Auktion Durazzo, zweite Hälfte. Die Kunsthandlung von H. G. Gutekunst in Stuttgart veröffentlicht den Katalog der zweiten Abtheilung der Durazzo'schen Sammlung, welche in 2228 Nummern am 20. Mai zum öffentlichen Aufstrich kommt. Auch in dieser Abtheilung bildet die altdeutsche und altitalienische Schule den Schwerpunkt der Sammlung und die betreffenden Meister sind in einer solchen Reichhaltigkeit und in Abdrücken von solcher Frische und Schönheit vertreten, daß wir kühnlich behaupten können, daß höchstens die berühmtesten öffentlichen Sammlungen Europas, wie die Kabinete von Paris, London und Wien, ähnliche Reichthümer aufzuweisen haben. Um mit der altdeutschen Schule zu beginnen,

so führen wir vor Allem den sogenannten Meister E. S. vom Jahre 1466 an, der mit 21 Nummern auftritt, darunter die kleine Madonna von Einsiedeln, sowie neun der überaus interessanten und seltenen Initialen mit Figuren; ferner sind unter den Monogrammisten verschiedene sehr interessante Meister aus derselben Zeit, wie der Meister B. M., B. R. mit dem Anker, L. Cz., der Meister mit der Sibylle ꝛc., sodann der Hauptmeister jener Periode, der durch technische Fertigkeit, wie durch seelenvolle Tiefe und innigen Gefühlsausdruck gleich ausgezeichnete Martin Schongauer, von dem wir ein beinahe komplettes Werk (über 90 Nummern) in meistens prachtvollen Abdrücken zu verzeichnen haben; dann Israel van Meckenen, welcher sich durch ähnliche Reichhaltigkeit auszeichnet und dessen schönste und seltenste Kostüm-Blätter und Ornamente vorliegen: endlich erwähnen wir noch folgende Namen: Mair von Landshut, Barthel Schoen, L. Schongauer, Walch, Zwott, Veit Stoß, Zasinger ꝛc. Von den Kleinmeistern ist außer G. Pencz besonders Virgilius Solis in Ornamenten und Vorlagen zu Goldschmieds-Arbeiten stark vertreten. Die altitalienische Schule glänzt besonders durch folgende Meister: Andrea Mantegna, dessen Werk in seltener Schönheit und Vollständigkeit vorhanden ist, dabei auch die zwei überaus seltenen Männerköpfe B. 21 und 23; Benedetto Montagna, der Meister J. B. mit dem Vogel, Girolamo Mocetto, der Monogrammist P. P. (Perugino) Nicoletto da Modena, dessen reiches Werk (34 Nummern) prachtvolle Blätter enthält; Antonio Pollajuolo, Robetta, Zoan Andrea Vavassore (vorzüglich komplet in Ornamenten), Leonardo da Vinci, mit dem besten der gleichzeitigen Stiche seines berühmten heiligen Abendmahles; schließlich dürfen wir nicht vergessen, vier Nummern altitalienischer Tarokkarten zu erwähnen (No. 1648—1651) die zu der ältesten und allerseltesten bekannten Folge gehören und von Passavant eingehend beschrieben sind. Der Hauptmeister der italienischen Schule, Marc-Anton, mit seinen beiden Schülern, Agostino Veneziano und Marco da Ravenna, ist sehr reichlich vertreten mit vielen Blättern von großer Schönheit, sowie anderen von eminenter Seltenheit; besonders erwähnen können wir die Blätter aus der Abtheilung der kleinen Heiligen. Seine Zeitgenossen Enea Vico, G. Reverdino, Martin Rota weisen auch vieles Bemerkenswerthe auf, und beziehen wir uns hier vorzüglich auf den Katalog selbst. Von der niederländischen Schule haben wir nur Einen älteren Meister, nämlich Dirk van Staren, mit seinem Hauptblatt B. 2 von außerordentlicher Schönheit; Rembrandt zeigt einige sehr schöne Blätter, besonders den Tod der h. Jungfrau im ersten Zustande, einige schöne Landschaften ꝛc. ꝛc.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bücher.

Benndorf, O., Die Metopen von Selinunt, mit Untersuchungen über die Geschichte, die Topographie und die Tempel von Selinunt. gr. 4. Berlin, Guttentag.

Cherbuliez, V., Études de littérature et d'art. Études sur le salon de 1872. 8°. Paris, Hachette.

Rosenberg, Adolf, Herr Professor Böttticher als Archäolog. Ein Beitrag zur Berliner Archäologie. 8°. Berlin, Borntträger.

Inserate.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion in Stuttgart.

No. XII.

Dienstag den 20. Mai und folgende Tage in dem Schillersaal der Liederhalle Versteigerung der zweiten Hälfte der Kupferstich-Sammlung des Marchese Jacopo Durazzo, enthaltend die Stechernamen von L—Z, darunter vorzüglich die Werke der altdeutschen und altitalienischen Schule, wie: Mair von Landshut, Israel von Meckenen, Mocetto, Montagna, verschiedene Monogrammisten, Nicoletto da Modena, Raimondi, Martin Schongauer, B. Schoen, V. Solis, Zoan Andrea Vavassore, Walch, Zasinger, Zwott etc. (über 2000 Nummern).

Der Katalog ist zu beziehen von dem Unterzeichneten oder von Herrn **C. G. Boerner** in **Leipzig;** Preis der gewöhnlichen Ausgabe in 8° 15 Sgr. = 52 Kr., der Pracht-Ausgabe auf Velin-Papier in 4° mit 20 Photographiedrucken von M. Rommel 2 Thlr. 20 Sgr. = 4 Fl. 40 Kr.

[140] **H. G. Gutekunst**
Canzleistrasse 3b. Stuttgart.

Rudolph Meyer's Kunst-Salon.

Antiquarisches Kunstlager, Auctions- und Commissions-Geschäft in Dresden (gegründet 1862).

Amalienstrasse Nr. 8 Parterre (vormals kleine Oberseergasse Nr. 2.)

Vermittelt, wie bisher, den Verkauf ganzer Sammlungen, sowie einzelner Beiträge von **Oelgemälden, Kupferstichen, Handzeichnungen, Kunstbüchern, Münzen etc. etc.** sowohl im Commissionsweg, als durch öffentliche Versteigerung. Anmeldungen zu einer im Herbst a. c. stattfindenden **grösseren Gemälde-Auction** werden bis **ultimo Juni** erbeten. Anerkannte prompte und gewissenhafte Ausführung der Aufträge und billigste Bedingungen zusichernd, bittet man direkt an obige Firma sich zu wenden. [141]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Aus Tischbein's
Leben und Briefwechsel
mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1⅓ Thlr.

Charakterbilder
aus der
Kunstgeschichte
zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte von **C. Clauss** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 2 Thlr. 12 Sgr.; eleg. geb. 2¾ Thlr.

Geschichte
der
PLASTIK.
Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7⅓ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 31.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum. 23) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Egr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

16. Mai 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Henri Regnault's Salome. — Der neue Katalog der Darmstädter Galerie. — Rottmann's Arkadenfresken. — De Caumont † — Oesterreichisches Museum in Wien — Aus der Marienkirche zu Danzig: Correggio; Entdeckungen in Assyrien. — Berlin: Karfunkel's Gemäldesalon: Gemälde-Ausstellung in Constantinopel — Plastischer Schmuck des Orangeriehauses bei Sanssouci: Braunschweiger Museum. — Anfrage und Bitte. — Erwiederung. — Zeitschriften. — Berichte vom Kunstmarkt: Ansichten der Nürnberger Stadtmauer; Giacomo Rossetti; C. G. Boerner's Kunst-Auktionen; Preisliste. — Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels. — Inserate.

Henri Regnault's Salome.

In dem neu eröffneten Gemäldesalon von A. Karfunkel in Berlin ist seit einiger Zeit ein zweites Exemplar von Henri Regnault's „Salome", aus dessen Nachlasse stammend, zu sehen. Es ist bekannt, daß dieses Bild des jungen, damals noch als Pensionair zu Rom weilenden Künstlers auf dem Pariser Salon von 1870 Furore machte. Als sein Urheber in der letzten unnützen Schlächterei des deutsch-französischen Krieges, bei Bougival, fiel, wurde er und sein Werk mit dem Heiligenscheine des Märtyrerthums umgeben. Der Erfolg, welchen er mit dieser Schöpfung gehabt hat, scheint die Veranlassung gewesen zu sein, daß er die Wiederholung mit nur wenigen, ganz unwesentlichen Veränderungen gemalt hat, soweit sich wenigstens mit Hilfe der in der Gazette des Beaux-Arts publizirten Radirung ohne genauere Kenntniß namentlich von den Farben des Originales konstatiren läßt. Ich habe wenigstens nichts weiter bemerkt, als das Fehlen der Franzen an dem Gewandstücke, auf welchem sie sitzt, eine verbesserte Zeichnung des linken Fersengelenkes und eine kleine Veränderung an der Schlangenspange um den rechten Arm.

Nachdem über das Bild bereits so viel geschrieben ist, möchte ich nicht genauer auf dasselbe eingehen. Es ist unbedingt eine höchst interessante Erscheinung; es verräth sich in demselben ein koloristisches Geschick, welches geradezu mit den Schwierigkeiten und Wagnissen sein Spiel treibt. Ein solches Zusammenstellen der unversöhnlichsten hellen Töne in nächster Nähe nebeneinander auf einem kanariengelben Hintergrunde und trotzdem mit harmonischer Wirkung und einem beinahe warmen Totaleffekt ist ein Kunststück ersten Ranges. Außerdem sind namentlich einzelne Theile mit einer bewundernswerthen Bravour gemalt, so beispielsweise das durchsichtige goldglitzernde Gewand, welches den Unterkörper verhüllt und doch seine Formen durchscheinen läßt, und dessen Wirkung auf der angeführten Radirung auch nicht einmal andeutungsweise hat wiedergegeben werden können. Aber etwas Pathologisches, etwas Krankhaftes und Ueberreiztes hat das Bild unter allen Umständen. Dieses Raffiniren auf Zerlegung eines Tones und Zusammenfassung von einigen anderen, um so durch mehrere nebeneinander gestellte Farben eine Einheitlichkeit, die Wirkung einer einzigen Farbe gewissermaßen, in Satz, Gegensatz und Vermittelung aufgelöst, zu erreichen, wie das namentlich neben dem Fleischtone des Busens in dem links hellgelben und rechts hellrosa Gewande gemacht ist, hat als Kunststück einen gewissen Werth, aber die Wirkung ist doch zu wenig unmittelbar, kommt zu sehr nur durch eine klügelnde Reflexion — beim Maler und beim Beschauer — zu Stande, als daß dergleichen als eine glückliche Errungenschaft der Kunst angesehen werden könnte.

Von dem Gegenstande und seiner Behandlung selber läßt sich kaum sprechen. Die Tochter der Herodias zu einer wilden, vor Wollust blutdürstigen Bestie zu machen, die mit vom Tanze noch fliegendem Busen und schnaubenden Nüstern auf das in Empfang zu nehmende Haupt Johannis des Täufers „lungert", das ist eine so eigenthümliche Entdeckung des jungen französischen Meisters, daß man darüber gar nicht rechten kann, sondern sich's eben wohl oder übel gefallen lassen muß. Uebrigens ist der dämonische Ausdruck des Kopfes in den jugendlicheren Zügen des hier ausgestellten Exemplares nicht so kräftig, aber auch

Digitized by Google

nicht so widerwärtig, wie in der Radirung, und, nach dieser zu schließen, also wohl in dem ursprünglichen Bilde. B. M.

Der neue Katalog der Darmstädter Galerie.

Nachdem während mehrerer Jahre diese Sammlung einen gedruckten Führer hatte entbehren müssen, erschien voriges Jahr, vom Inspektor Professor R. Hofmann verfaßt, das neue dieser Besprechung unterzogene Verzeichniß. Den Freunden der Sammlung wird dies willkommene Veranlassung gewesen sein, sich entweder persönlich, oder wenigstens in der Erinnerung wieder einmal in derselben einzufinden, um ihre früheren Wahrnehmungen mit denen ihres Vorstandes zu vergleichen. Obwohl sich die Galerie schon seit dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts durch einen reichen Bestand älterer deutscher und niederländischer Bilder auszeichnete, so ist es doch noch nicht sehr lange her, daß sich ihr ein lebhafteres Interesse der Kunstforscher zuwandte. Was immer an solcher Nichtbeachtung Schuld gewesen sein mag, jedenfalls verdankt man die günstige Wendung nicht zum Wenigsten Prof. Hofmann, der durch eigene rege Theilnahme wie durch seltenes Entgegenkommen die Anerkennung Auswärtiger zu wecken und zu erhöhen verstand. So konnte man denn auch als Frucht einer liebevollen und vorurtheilslosen Vertiefung in sein Material einen ehrlich gemeinten und für die Kunstforschung nutzbar zu machenden Katalog von ihm erwarten, und in dieser Erwartung sehen wir uns nicht getäuscht. Derselbe ragt um Kopfeslänge über die meisten deutschen Galeriekataloge empor, ein Lob freilich, das, kennt man die Beschaffenheit derselben, dem Gesicht selbst des Bescheidensten keine Röthe anwehen dürfte. Gedrängte klare Fassung, Verwerthung der neuesten Forschungen, eine sehr übersichtliche, gewissenhaft gezeichnete Monogrammtafel und ein unparteiischer, meist glücklicher Blick in Bestimmung der Bilder zeichnen ihn aus. Wenn trotzdem wirkliche und vermeintliche Bilderkenner an letzterer werden auszusetzen haben, so ist das eben ein Beweis, daß es bei Werthschätzung von Kunstwerken weder Aktenschluß, noch eine letzte Instanz giebt. Da auch wir uns zu der einen oder andern Sorte jener haderſüchtigen Menschenkinder rechnen müssen, wird man sich nicht wundern, wenn wir gleich mit ein paar Ausstellungen zur Hand sind.

Nr. 311, Christus im Gespräch mit Nikodemus bei Kerzenlicht, G. Honthorst genannt, ist von einem rohen Nachahmer. Zu Nr. 326, Seestück von Jan Porcellis, ist zu bemerken, daß sich ein Bild derselben Hand, ebenfalls J. Por. bezeichnet, in der Galerie Schönborn zu Wien befindet. Die dem van Dyck zugetheilten Bildnisse, Nr. 327 — 329, hinterlassen, man muß es gestehen, alle drei einen leisen Zweifel an der Berechtigung dieser Bezeichnung. Ebenso scheint die Benennung des Bildes Nr. 339, Salomon Ruysdael, nicht unerschütterlich und durch die gefälschte Namensbezeichnung keineswegs gestützt. Auch sämmtliche unter A. Cuyp verzeichnete Gemälde sehen sehr verdächtig aus, nicht minder Nr. 348, die angebliche Frau Saskia, Rembrandt genannt. Für Nr. 351, das Bildniß eines Knaben mit einem Windspiel, möchten wir eine positive Aenderung vorschlagen und zwar statt G. Terburg den bescheideneren, aber in diesem Bildniß, selbst in der ihm sonst nicht geläufigen Lebensgröße, als trefflich sich bewährenden Caspar Netscher. Nr. 356, Brustbild eines Mannes von Thomas (nicht Theodor) de Keyzer trägt das Datum 1657, nicht 1647. Nr. 358, Bildniß eines Kriegsmannes, die linke Hand in die Seite, die rechte auf einen Stock gestützt, ein höchst bemerkenswerthes Bildchen, im Katalog als „Unbekannt, vielleicht von der Hand Th. de Keyzer's" aufgeführt, ist von einer Beschaffenheit, daß wir es keinem andern als Frans Hals selber zuerkennen möchten. Solcher Art waren gewiß die Resultate, wenn er in kleinen Dimensionen arbeitete. Unter den Werken der italienischen Schulen findet sich, streng genommen, nur ein einziges hervorragendes, Nr. 541, das Bildniß Domenichino's von Annibale Caracci, während der sogen. Tizian, Nr. 519, männliches Bildniß, in der That dem Tintoretto gelassen werden sollte und Nr. 523, Johannes der Täufer in der Wüste, schwerlich von Raffael's eigener Hand berührt worden ist. Nr. 527, angeblich Correggio, ist eine Kopie nach Baroccio, Nr. 583, Carlo Dolce genannt, ein Romanelli.

Die Zahl der im Katalog verzeichneten Gemälde wurde durch eine neueste Erwerbung überholt, die interessant genug ist, um hier ausführlicher erwähnt zu werden. Ein kleines Mädchen von drei bis vier Jahren mit dunklen intelligenten Augen, rothen Wangen und hellbraunen Locken, darauf ein Spitzenhütchen mit herabwallender Feder steht in weißen Atlasstiefelchen und langem grünrothem Seidenröckchen auf einem Parquetboden vor einer graugrünen Wand, in der einen Hand ein Stöckchen haltend, mit der andern nach rechts vom Beschauer deutend, lebensgroß auf Leinwand, links oben bezeichnet Santvoort Fe. 1644. Ohne diese Bezeichnung hätte man etwa auf den älteren Cuyp als Urheber des sehr anziehenden Bildes geschlossen. Dr. O. Eisenmann.

Kunstliteratur.

Publikation von Rottmann's Arkadenfresken. Wie der Leser sich erinnern wird, erschien vor Kurzem in dieser Zeitschrift ein an die deutschen Kunstverleger gerichteter Aufruf von Hermann Allmers, welcher dieselben in warmen Worten zur Herausgabe der Rottmann'schen Arkadenfresken aufforderte. Schon jetzt können wir die erfreuliche Mittheilung machen, daß derselbe in überraschend kurzer Zeit den schönsten Erfolg gehabt hat, wovon wir die ersten Resultate schon in den nächsten Tagen werden begrüßen können. Herr Friedrich Bruckmann, der rühmlichst bekannte Münchner Kunstverleger, hat, nachdem er zuvor von den Rottmann'schen Erben

das ausschließliche Vervielfältigungsrecht jener Werke erworben, sich nicht nur zur Herausgabe der italienischen, sondern sogar auch der großen griechischen Landschaften des verewigten Meisters entschlossen. Den Anfang macht die photographische Vervielfältigung der zu Darmstadt befindlichen Kartons zu den Arkadenfresken, die schon mit Nächstem zu erwarten steht. Dieser folgen die griechischen Landschaften in sorgfältigstem Farbendruck, von denen die ersten Blätter mit Anfang nächsten Jahres in den Handel kommen dürften, und den Beschluß endlich wird die genaue Farbendruck-Wiedergabe der italienischen Arkadenfresken bilden. Einem so schönen und großartigen Unternehmen können wir im Namen der gesammten deutschen Kunstfreunde nur von Herzen Glück wünschen.

Nekrologe.

Bg. **Arcis de Caumont,** einer der thätigsten, verdienstvollsten und zugleich berühmtesten französischen Alterthumsforscher, Gründer (1834) und Präsident der Société Française pour la conservation des monuments nationaux, (geboren am 28. August 1802 zu Bayeux) ist am 16. April, nach einer langen Krankheit, zu Caën in der Normandie gestorben. Er begann seine Thätigkeit auf dem Gebiete der Archäologie des Mittelalters im Jahre 1824 durch jene erfolgreichen Vorträge über die Alterthümer Frankreichs, welche er im Jahre 1830 unter dem Titel Cours d'Antiquités publicirte. Es ist dies die erste wissenschaftliche Bearbeitung der Denkmäler des Mittelalters. Seine Hauptwerke sind: Histoire de l'art dans l'Ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe siècle (1831—40 6 Vol 8vo), Histoire sommaire de l'architecture religieuse, militaire et civile au moyen âge (Caën 1837) und Abécédaire ou Rudiment d'Archéologie (Caën 1850).

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Das Oesterreichische Museum in Wien hat soeben seinen Jahresbericht für 1872 ausgegeben. Wir entnehmen demselben folgende Daten: Die Statistik des Besuches, bei welcher Inhaber von Freikarten, Zeichner u. s. w. nicht in Betracht genommen werden konnten, ergibt für das genannte Jahr 129.441, für die ungefähr 8½ Jahre seit der Eröffnung der Anstalt 909.010 Personen und im Jahresdurchschnitt 105.000 Personen. Berücksichtigt man, daß die Sammlungen im Jahre 1872 drei Monate lang ganz geschlossen waren, so zeigt sich ein höchst erfreulicher Aufschwung des Interesses. Und daß dieser keineswegs allein auf Rechnung des neuen, schon an sich so sehenswerthen Gebäudes zu schreiben ist, sondern daß die durch die größern Räumlichkeiten und die systematische Aufstellung erleichterte Benützung der Sammlungen einen großen Antheil daran hat, geht aus der steten Ueberfüllung des großen Lesesaales der Bibliothek hervor. — Die Sammlungen des Museums sind um mehrere hundert Gegenstände vermehrt worden. — Die Bibliothek wurde im Jahre 1872 um 382 Werke, ungerechnet die Fortsetzungen von Zeitschriften, Lieferungswerken und dergleichen, vermehrt, zählte somit zu Ende des Jahres 3646 Nummern. Die Zahl der Publikationen des Museums war eine beträchtliche. — Die Vorträge konnten, da nunmehr ein eigener Saal für diese zur Verfügung steht, eine wesentliche Erweiterung erfahren. Neben den Donnerstags-Vorlesungen, welche für das gebildete Publikum im Allgemeinen berechnet sind, fanden an verschiedenen Abenden Vorträge über Specialfächer, an den Sonntag-Vormittagen solche für Arbeiter, Lehrlinge u. s. w., welche an den Abendvorlesungen nicht theilnehmen können, statt. — In der Gypsgießerei wurden seit Ausgabe des letzten Jahresberichtes 39 Gegenstände geformt, größtentheils Ornamente, dann Gefäße und einiges Figurale. Die Zahl der verkäuflichen Abgüsse beträgt jetzt 370. Auch eine neue Serie von Photographien wurde herausgegeben, und zwar: Nr. 251 bis 287 nach Zeichnungen von Dürer, 288 bis 299 nach alten Italienern, 301 bis 304 nach Miniaturen, 300 und 305 bis 310 nach kunstgewerblichen Arbeiten. — Die ersten Pläne zum Baue des neuen Museums waren noch vor der Gründung der Kunstgewerbeschule gearbeitet worden, und als dann auf die letztere Rücksicht genommen wurde, ließ sich noch keineswegs voraussehen, welche Ausdehnung diese Anstalt in kürzester Frist nehmen würde. Dem ist es zuzuschreiben, daß auch die Räume in dem neuen Gebäude bei weitem nicht dem Bedürfnisse genügen, obwohl bereits ein Corridor mit als Zeichensaal benützt wird. Insbesondere ist es ganz unmöglich, unter den gegenwärtigen Verhältnissen die Kunstgewerbeschule in der wünschenswerthen Weise auch zu einer Fortbildungsanstalt für Kandidaten des Zeichen-Lehramtes und zu einer höhern Zeichenschule für das weibliche Geschlecht zu machen. Der Bau des eigenen Schulhauses neben dem Museumsgebäude ist daher auch schon beschlossen, und die Verhandlungen darüber sind im Gange. — Die Zahl der Schüler betrug im Winter 1871/72 176, im Sommer-Halbjahr 144. Die geringere Frequenz während des Sommers ist eine sehr regelmäßig sich wiederholende Erscheinung. Davon kamen auf die Vorbereitungsschule 90 und 71, auf die Architekturschule 19 und 13, auf die Fachschule für figurales Zeichnen und Malen 25 und 16, auf die Fachschule für Blumenmalerei ꝛc. 20 und 18, auf die Bildhauerschule 22 und 26; weibliche Zöglinge waren 31 und 28 eingeschrieben. — Die Ueberfüllung der Vorbereitungsschule führte schon 1870 zu einer Trennung derselben in eine Abtheilung für figurales und eine für ornamentales Zeichnen, und am 15. Mai 1871 wurde der bisherige Docent Valentin Teirich zum Professor für die letztere Abtheilung bestellt. Die Vorträge über Perspektive und Projektionslehre hat ein ehemaliger Zögling der Kunstgewerbeschule, Herr Oskar Bayer, übernommen, die Vorträge über Anatomie Dr. A. Frisch, die Vorträge über allgemeine und Farben-Chemie werden — abwechselnd — von den Professoren Dr. L. Ditscheiner und Dr. E. Ludwig, die über Stillehre, wie bisher, vom Architekten Hauser gehalten. Außerdem sind mit dem Schuljahre 1872/73 die längst beabsichtigten Vorlesungen über Kunstgeschichte ins Werk gesetzt worden, und zwar wurde Dr. A. Ilg mit Abhaltung derselben betraut.

Kunstgeschichtliches.

R. B. **Aus der Marienkirche zu Danzig.** Die Marienkirche zu Danzig ist bekanntlich ungemein reich an mittelalterlichen Geräthen aller Art, zum Theil von hoher Kostbarkeit und großer Seltenheit; sie übertrifft aber alle andern Kirchen Deutschlands mit ihrem Reichthum an mittelalterlichen Paramenten. Alle Stücke sind interessant und kostbar, einige von sehr hohem Alter und großer Schönheit der Zeichnung. Daß diese Sammlung in einigen Kapellen der Kirche wohlgeordnet aufgestellt und allen Forschern und Kunstfreunden bequem zugänglich ist, ist wesentlich das Verdienst des Küsters dieser Kirche, Herrn A. Hinz, welcher nicht nur ein treuer, liebevoller Hüter dieser Schätze ist, sondern sie auch zur verdienten Anerkennung gebracht hat, indem er nach einigen frühern kleineren Publikationen vor vier Jahren ein größeres Werk mit 88 Abbildungen in Photographien unter dem Titel: „Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig" (Verlag von A. W. Kafemann in Danzig) über dieselbe herausgegeben hat. Aber Herr Hinz ist auch wesentlich der Schöpfer dieser Sammlung, indem er die einzelnen Bestandtheile derselben aus verschiedenen Winkeln der Kirche zusammengebracht und nach und nach, besonders in den Jahren 1861, 1862, 1863, 1864 und 1867 mehr als die Hälfte des jetzt Vorhandenen aus bisher unbekannten Truhen und verborgenen Wandschränken aufgefunden hat. Und erst kürzlich hat er in einem vermauerten Wandschrank wieder einen sehr werthvollen Fund gemacht, indem er sechzehn Gewandstücke meist aus dem fünfzehnten Jahrhundert, deren Muster zum Theil von großer Schönheit sind, und ein kleines Altärchen, dessen Flügel mit vier, wie es scheint bis jetzt völlig unbekannten Holzschnitten aus dem fünfzehnten Jahrhundert bekleidet sind, entdeckte und der Sammlung einverleibte. Herr Hinz hat auch die Gegenstände seines neuesten Fundes photographiren lassen und auf 7 Tafeln, als Ergänzung zu seinem großen Werke publicirt.

Ueber Correggio hat, zufolge Mittheilungen der „Chronique des arts", Quirino Bigi interessante Resultate seiner Forschungen in den Archiven der Städte Correggio und Parma kürzlich veröffentlicht. Auch über Correggio's Vorgänger und Nachfolger giebt er werthvolle Notizen, welche die Existenz einer blühenden Malerschule zu Correggio nachweisen und zugleich für die Würdigung der Bedeutung der Schule von Parma von Wichtigkeit sind.

Entdeckungen in Assyrien. Dem Daily Telegraph geht von seinem Special-Berichterstatter George Smith aus Mossul, 26. April, folgendes Kabel-Telegramm zu: Es freut mich, Ihnen mittheilen zu können, daß meine bisherigen Forschungen

in Mesopotamien von vielem Erfolge gekrönt waren, und daß ich Ergebnisse von wirklichem Werth und Interesse erzielt habe. Die Briefe, in welchen ich diese Ergebnisse des Näheren beschrieben, dürften wegen meiner langen Abwesenheit von irgend einem postalischen Mittelpunkte wol ziemlich spät an Sie gelangen. Ich habe viele von den alten Ueberresten und Denkmälern und das allgemeine Aussehen des Landes von Koyundschik am Tigris bis hinab nach Babylon am Euphrat erforscht. Dann habe ich den Marschdistrikt von Hillah durchkreuzt und die Birs Nimrud untersucht. Auch durch die Wüste bis Tell Ibrahim bin ich vorgedrungen. Während dieser verschiedenen Ausflüge und in Folge meiner Ausgrabungen in der Nähe von Mossul habe ich über achtzig neue Inschriften aufgefunden. Eine darunter rührt von Merodach-Baladan, König von Babylon, Sohn des Mitisu, Enkel Kedrigalzu's aus der Zeit um das Jahr 1300 vor Christi Geburt her. Eine andere bemerkenswerthe Inschrift ist jene Bulnirari's, Königs von Assyrien, die eine Reihe von Expeditionen und Siegen unter den Regierungen von Assaradalid, Belnirari, Sul und Bulnirari aufzählt. Dieser sehr interessante Bericht enthält nähere Einzelheiten über die Straße zum großen Tempel von Assur aus dem Jahre 1320 vor Christi Geburt. Auch einen Theil der Serien von Keilschrift-Tafeln mit sehr seltenen und alten babylonischen Legenden und sehr nützlichen Syllabarien, einer zweisprachigen Sammlung von Sprichwörtern und einigen astrologischen und mythologischen Tabellen habe ich aufgefunden. Unter anderen Entdeckungen erwähne ich hier zeitgenössischer oder historischer Memoriale von Sargon, Esarhaddon, Assurbanipal, Nebukadnezar, Nabonidus, Cambyses und Darius. Ich habe ferner einige außerordentlich wichtige Schrifttafeln aus der parthischen Periode, mit nicht mißzuverstehenden Daten, und viele andere mehr oder minder wichtige Reliquien, deren Details Sie aus meinen an Sie abgesendeten Briefen erfahren werden, ans Tageslicht gefördert. In Nimrud grub ich siebzehn Tage hindurch und legte dort den nordwestlichen Palast von Esarhaddon, den Tempel von Nebo und auch einige noch ganz unberührte Theile des Südost-Palastes bloß. Dieser letztere ist von größerer Ausdehnung und gewaltigerem Charakter, als angenommen wurde. Ich fand geräumige Hallen und schöne Zimmer, deren Wände mit Streifen in einfachen Farben geschmückt waren. Unter dem Fußboden einer dieser Hallen stieß ich auf sechs Thonfiguren, welche einen menschlichen Körper mit dem Kopf eines Löwen vorstellten. Diese Figuren haben vier Flügel, und je eine von ihnen hält in der linken Hand den symbolischen Korb. Eine meiner allerjüngsten Entdeckungen ist die eines vollkommen neuen Textes der Annalen von Tiglath-Pileser. Ich grabe jetzt tüchtig, um wenn möglich die noch fehlenden Stücke dieser hochwichtigen Reliquie aufzufinden. Meine Arbeiten schreiten befriedigend fort.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. M. In Karfunkel's Gemäldesalon zu Berlin fanden sich unlängst eine Anzahl bemerkenswerther Bilder, namentlich solche von auswärtigen Künstlern, unter diesen auch einige ältere an. So z. B. ein großes Bild von Verboeckhoven: „Jäger, sich mit Hirten unterhaltend," in weiter Landschaft, vom Jahre 1851. Von ihm und von Kelhoff ist eine große Landschaft, mit einer riesigen Eiche in der Mitte und mit Vieh, und ein Pendant dieses Bildes ausgestellt. Auch von Jean Hubert Leonard de Haas ist eine „Kuh mit Kalb" vorhanden. Sodann eine „Schloßruine" von B. C. Koekoek, von 1848. Ferner ein wundervolles Blumenstück von K. J. J. van Os, aus Päonien, Tulpen und Alpenrosen zusammengesetzt, von wunderbarer Wirkung, schon aus dem Jahre 1837 stammend. Dann ist von dem verstorbenen Georg Saal eine an unseren Douzette erinnernde Mondscheinlandschaft vorhanden. N. de Swertschkow malt einen russischen Schlitten im Abendscheine, von Wölfen verfolgt, ungemein lebendig und von großer malerischer Wirkung. Von Otto von Thoren sind eine „Ungarische Ochsenheerde" und „Ungarische Pferde" vorhanden. Ein paar eigenthümliche, in den Linien wild zerrissene Landschaften, denen gleichwohl eine großartige Wirkung namentlich durch ungesuchte Lichteffekte nicht abgesprochen werden kann, eine „Aus dem Hochgebirge" und eine mit schroffen Felsen am Meere hat Friedrich Unterberger geliefert. Von David de Noter sieht man ein Küchenstück mit zwei zierlichen weiblichen Figuren von anderer Hand, durch die man sich fast versucht fühlt, an Metsu zu denken. Von de Noter allein ist ein „Fruchtstück", welches Weintrauben und Pfirsiche enthält, auszuzeichnen. Der zierliche und glatte J. Carolus hat im Rococostile einen „Besuch in einem Künstleratelier" mit hübschen Figuren und sehr vorzüglichen Details dargestellt. J. Stevens hat mit seinem bekannten etwas trockenen Humor einen „Hund vor einem Spiegel" gemalt. Hermann ten Kate kultivirt sein gewöhnliches Genre von Raths- oder Wachtstuben aus dem 17. Jahrhunderte. Eugen Deblock hat in lebensgroßem Brustbilde, solide, aber langweilig gemalt, ein „Briefliesendes Mädchen" dargestellt. Besser ist die „Hochländerin", welche eine Guitarre stimmt, von Portilje, obwohl auch etwas nüchtern in der Behandlung. Delahouse hat eine reizende junge Dame im Rubenskostüm, ausgehend, im Begriffe, die Handschuhe anzuziehen, in kleinem Format, aber mit großer Meisterschaft und großer Delikatesse dargestellt. Das bedeutendste aber, was das Ausland hier geliefert hat, kommt von Joseph Lies. Zwar seine „Reiherbeize" leidet an etwas matten, süßlichen Tönen, wiewohl Bewegungen, Kostüm und Ausdruck sehr interessant und geschmackvoll sind. Von wunderbarer Tiefe der Stimmung aber und eminenter Feinheit der Koloristik ist seine „Francesca da Rimini", mit ihrem Geliebten am Bachesrande ruhend; weiter unten noch einige Personen, beschäftigt, ein Boot zur Abfahrt zu rüsten. In den satten, manchmal fast schweren Tönen ist eine Elegie der Stimmung und eine tiefe, wie Leidenschaft bebende Ruhe gebreitet, von der man sich schwer eine Vorstellung machen kann, ohne das Bild gesehen zu haben. Es ist eine der vorzüglichsten Verbindungen der Stimmungslandschaft mit dem Genrebilde, die man sehen kann. Zwei kleine hübsche Stimmungslandschaften sind von J. C. Vogel ausgestellt. Hugo Kaufmann aber schildert einen alten Geiger in einer Dorfkneipe, wobei er hübsche Typen giebt und ein schönes Talent für Charakteristik bewährt. Von F. Schlesinger findet sich ein hübsches Genrebild: „In der Küche". Antonio Rotta hat eine alte Spinnerin, beim Essen mit ihren Küchlein sich unterhaltend, gemalt. Die beiden bedeutendsten Arbeiten deutscher Meister gehören dem landschaftlichen Fache an. Das eine ist eine vollendete Arbeit von Hans Gude in Karlsruhe: „Ein norwegischer Fjord", mit düsterem Gewölk und Wasser, durch einen Fischerkutter und durch ein Boot belebt, von jener grandiosen Auffassung der Natur, welche Gude wie kein Anderer für den Charakter seiner Heimat hat. Das zweite ist eine Wassermühle von Karl Gräb, welche zwar nicht groß von Umfang, aber von ungemeiner Feinheit der Ausführung und echt malerischer Stimmung ist.

Eine Gemälde-Ausstellung in Constantinopel, die erste dort, wird, wie der „Levant Herald" schreibt, auf Veranlassung eines türkischen Malers, Ahmed Effendi, vorbereitet und zwar unter specieller Protektion des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten. Zur Beschickung sind sowohl die in der Türkei gebürtigen wie auch dort wohnhafte fremde Maler aufgefordert. Der Reinertrag ist zur Vermehrung des Unterrichts-Apparats am Lyceum der Schönen Künste in Galatta-Serai bestimmt.

Vermischte Nachrichten.

Der plastische Schmuck des Orangeriehauses bei Sanssouci ist, wie wir einem Berliner Blatte entnehmen, noch im letzten Herbst dadurch vervollständigt worden, daß die beiden Marmorgestalten der Wissenschaft und der Industrie, welche, von E. Meyer in Rom gebildet, auf der jüngsten Kunstausstellung erschienen, nunmehr die beiden letzten Nischen, die am Mittelbau noch leer standen, ausfüllen, und es sind an der ganzen Vorderfront und zu den Seiten der in den Raffaelsaal führenden Thüre jetzt zusammen 22 andere Bildwerke zu finden. Dagegen hat nun schon in den letzten Tagen der vorigen Woche die Marmornachbildung der kolossal gehaltenen Thusnelda, deren Original die Loggia de' Lanzi in Florenz schmückt, ihren neuen Aufstellungsort jenseits des Westflügels des Orangeriehauses als Schlußpunkt für den nach dem Belvedere des Drachenhauses gerichteten Durchblick eingenommen. An ihre Stelle tritt in den nächsten Tagen, jedoch auf Anordnung des Prof. G. Bläser vorgerückt bis an die Außenfront des Mittelbaues, das von ihm gearbeitete Standbild König Friedrich Wilhelms IV., welches den kunstliebenden Monarchen so zu vergegenwärtigen bestimmt ist, wie er oft an der Stelle seiner großartigen Lieblingsschöpfung weilte.

Berliner Kunst-Lotterie. Die von dem Vereine „Berliner

Digitized by Google

Künstler" zum Zwecke der Errichtung eines Künstlerhauses beabsichtigte öffentliche Verloosung von Kunstwerken der Malerei und Plastik ist von Seiten des Ministeriums für den Umfang des Staates unter der Voraussetzung genehmigt worden, daß für die Innehaltung eines im Wesentlichen gleichmäßigen und entsprechenden Verhältnisses zwischen dem Werthe der auszuspielenden Gegenstände und dem aus dem Absatze der Loose zu erzielenden Erlöse Sorge getragen werden wird. (Köln. Ztg.)

Braunschweiger Museum. Die in der „Kunst-Chronik" Sp. 469 enthaltene, einem Tagesblatte entnommene Notiz über den Neubau des Braunschweiger Museums wird uns von der Direktion als unrichtig bezeichnet und eine ausführliche Darlegung des Sachverhalts nach Abschluß der gegenwärtig noch schwebenden Verhandlungen in Aussicht gestellt. Wir wollen uns also der Hoffnung hingeben, daß diese Verhandlungen einen günstigeren Verlauf nehmen, als nach jener Nachricht zu erwarten stand.

Anfrage und Bitte.

Aus Nagler's Künstler-Lexikon (Artikel Vianen) ist mir folgender Buchtitel bekannt:

„Modelles artificiels de divers vaisseaux d'argent et autres capricieuses, inventées et desseignées du renommé Adam de Vianen et gravées en cuivre par Théodore de Guessel (van Kessel) à Nytrecht. 3 Theile mit 52 Blatt."

Bisher ist es mir nicht gelungen, dieses Werk aufzufinden. Da dasselbe für eine wissenschaftliche Arbeit mir von großem Werthe ist, bitte ich mir freundlichst mittheilen zu wollen, wo Exemplare desselben sich finden, damit ich es gelegentlich einsehen, unter Umständen auch kaufen könnte. R. Bergau.

Erwiederung.

Die Wiener Weltausstellung wird dem geehrten Einsender (B. in Nr. 22 der Kunst-Chronik) reichliche Gelegenheit geben, die südslavischen Gewebe und Stickereien im Original mit der Publikation „Südslavische Ornamente" zu vergleichen, da Herr Lay aus Essegg eine aus circa 4000 Objekten bestehende großartige Sammlung der südslavischen Hausindustrie dort zur Ausstellung bringt. Ich darf behaupten, daß in dem Werke nicht nur bei der Auswahl die praktische Verwerthbarkeit der besten Muster, sondern auch eine dem Zweck der Publikation entsprechende Treue im Kolorit beobachtet worden ist. Ein absolutes Facsimile ist bei Geweben, wo die Textur, die Unregelmäßigkeiten der Handarbeit, Verkleinerung und Vergrößerung in Betracht kommen, oft gar nicht denkbar, oder nur mit zehnfachen Kosten möglich. Der Text muß da aushelfen und dort findet man jede Vergrößerung und Verkleinerung ꝛc. genau angegeben.

Meine frühreste Publikation „Stylistische Flachornamente", auf die Herr B. hinweist, hatte vorwiegend den Zweck, Conturvorlagen zu bringen, so daß ich der billigen Herstellung wegen die Farben weniger berücksichtigen konnte. Dieses geschieht, um den gesteigerten Ansprüchen der Kunstwissenschaft möglichst Rechnung zu tragen, in der Fortsetzung dieses Werkes: „Die Ornamentation der Gewebe". Zu dem mir gütigst gespendeten Lobe, daß meine Publikationen in erster Reihe praktischen Werth für unsere Industriellen besitzen, will ich noch bemerken, daß dieses auch durchaus meine Absicht ist und daß ich rein archäologische Arbeiten nicht als meine Aufgabe erkenne, zumal dazu andere Kräfte vorhanden sind, die im Gegensatze die Bedürfnisse unserer Industriellen oft verkennen.

Hanau a. M., im April 1873. **Friedr. Fischbach.**

Zeitschriften.

Photograph. Mittheilungen. Nr. 109.
Ueber die sogenannten fortsetzenden Strahlen, von H. Vogel.

Westermanns Monatshefte. Mai.
Ein deutscher Bildhauer im Elsaß: Andreas Friedrich, von W. Riehl.

Im neuen Reich. No. 20.
Ueber das Gesetzmäßige in der Entwickelung der bildenden Künste, von A. Springer.

Gazette des Beaux-Arts. Mai.
L'art Phénicien, von E. Renan. (Mit Abbild.) — Les chefs d'oeuvre de l'école Hollandaise exposées à Amsterdam en 1872. V. Artikel: Les peintres de paysage, de marine, d'architecture et de nature morte, von H. Havard. (Schluss.) — Galerie du Belvedere à Vienne, von Clément de Ris. (Mit Abbild.) — Le plafond de M. Cabanel, von Saint-Cyr de Ratisbonne. — La galerie de M. Rothan, von P. Mantz; zweiter und letzter Artikel. (Mit Abbild.) — Arès prototype des statues Impériales, von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Collection Faure, von R. Ménard. (Mit Abbild.) Beigegeben: Die Amme, nach P. de Hooch rad. von Courtry. — Sir Georg: Yonge, nach Joshua Reynolds rad. von Rajon. — Die alte Eiche, nach Dupré rad. von Greux. — Männliches Porträt, nach Sebastiano del Piombo rad. von Le Rat. — Die Dame mit dem Sonnenschirm, nach Lancret rad. von Bellevin. — Das Getreidefeld, nach Ruysdael, rad. von Lalanne. — Intérieur, nach Dupré rad. von Gaucherel. — Ophelia, nach Delacroix rad. von Hédouin. — Heimkehr der Heerde, nach Troyon rad. von Laguillermie.

Kunst und Gewerbe. Nr. 18 u. 19.
Valentin Drausch, Edelsteinschneider im 16. Jahrhundert, von Stockbauer. — Der künstlerische Charakter der antiken Metallgeräthe.

Deutsche Monatshefte. Nr. 4.
Handzeichnungen König Friedrich Wilhelm des IV. (Mit Illustrationen.) — Die Gemäldesammlung in den Königlichen Schlössern, von R. Dohme.

Gewerbehalle. Nr. 5.
Filippo Brunelleschi, von C. Paulus. — Kassetten, Rosetten und Thürverzierungen, Intarsia, Marmorbrunnen in der Capella dei Pazzi von Brunelleschi; Bekrönung der Hauptpforte von S. Spirito (Entwurf) von Brunelleschi. — Moderne Entwürfe zu Rohrstuhl, Kommode, Bücherschrank, Hängelampe, Blumentöpfen, Altarlampe, Kreuz, Plafond in pompejanischem Stil, Vorhanggalerie, Kielbogenverzierungen. — Amor, Marmorstatue von Wanzel.

Berichte vom Kunstmarkt.

‡ **Ansichten der Nürnberger Stadtmauer.** Der Photograph Joh. Hahn in Nürnberg hat eine Reihe von photographischen Ansichten der schönsten Partien der in der letzten Zeit viel besprochenen Nürnberger Stadtmauer gefertigt, und zwar in solcher Anzahl (30 Blatt), daß sie ein annähernd vollständiges Bild alles dessen geben, was für dieses großartige Denkmal mittelalterlicher Baukunst wesentlich ist und seinen Charakter bestimmt. Jede einzelne Ansicht ist zugleich ein in sich abgeschlossenes, melodisch arrangirtes Bild. Das Ganze ist in hohem Grade geeignet, auch Demjenigen, der Nürnberg nicht aus eigener Anschauung kennt, ein treues Bild von dem hohen Werthe dieses ehrwürdigen Mauerkranzes in geschichtlicher und malerischer Beziehung zu geben.

Giacomo Rossetti, Photograph in Brescia, hat seit einiger Zeit ein Unternehmen begonnen, welches die Aufmerksamkeit der Kunstsammlungen und besonders der Gewerbe-Museen in hohem Grade verdient: die photographische Aufnahme einiger der Architektur-Kleinodien seiner Heimatstadt, namentlich der Chiesa dei Miracoli und der Loggia (Palazzo municipale), dieser Prachtstücke der Hochrenaissance, welche bisher nur in ganz dürftigen Nachbildungen bekannt waren. Namentlich die Façade der Miracoli-Kirche bildet eine ganze Mustersammlung von Ornamentik der graziösesten Art; der Marmor ist hier fast wie Holz behandelt und hat der freiesten Phantasie der Bildner unmittelbaren Ausdruck gewährt. Herr Rossetti, dessen Intelligenz, Verständniß und Ausdauer hohes Lob verdienen, hat durch fortwährende entsprechende Verschiebung des Aufnahme-Standpunktes alle Einzelheiten der Bauwerke unter gleichem Winkel gefaßt, sodaß auch eine Zusammensetzung der Blätter möglich ist. Er giebt dieselben in Form von Albums ab, bei deren Abnahme der Preis ein sehr mäßiger ist. Jedes Blatt hat das Durchschnittsmaß von 35 zu 40 Centimeter, es sind von der „Loggia" je 24, von der „Chiesa dei Miracoli" je 29 (à 5 Frcs.) angefertigt. Die Güte der Aufnahme läßt nichts zu wünschen übrig.

Leipzig. Nach dreimonatlicher Pause, bedingt durch die schwierigen Druckverhältnisse der letzten Zeit, liegt uns heute wieder ein Katalog des hiesigen Auktions-Instituts von C. G. Boerner vor. In circa 3000 Nummern umfaßt derselbe mehrere kleinere Privatsammlungen schöner Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen ꝛc., welche am 9. Juni zur Versteigerung gelangen. Besonders weisen wir auf das sehr reiche Werk der reizenden Radirungen von D. Chodowiecki und die zahlreichen Stiche von J. C. Ridinger hin. Außerdem verdienen die Handzeichnungen sowie unter den Büchern einige schöne Handzeichnungs-Werke besondere Beachtung. — Mit diesem Kataloge schließt das Auktions-Institut die Reihe

Digitized by Google

seiner Frühjahrs-Versteigerungen, nicht ohne allen Kunstsammlern die erfreulichsten Aussichten auf kommendes Winterhalbjahr zu eröffnen. Der Vorrede des Katalogs entnehmen wir, daß dem Institute unter Anderem die berühmte Sammlung des Baron C. E. von Liphart in Florenz, enthaltend vorzügliche niederländische Radirungen, ferner die hinterlassene Sammlung des Herrn Dr. A. Andresen enthaltend deutsche Maler-Radirungen, die Dubletten des Städel'schen Kunst-Instituts in Frankfurt a. M., die überaus reiche und werthvolle Sammlung des Herrn Hofrath Professor Dr. Marx in Göttingen zum öffentlichen Verkaufe bereits übertragen sind und im Laufe des kommenden Wintersemesters allen Liebhabern Gelegenheit zu namhaften Bereicherungen ihrer eigenen Kunstschätze bieten werden.

Leipzig. Wie sehr der Kreis des kunstliebenden Publikums in den letzten Jahren gewachsen und wie rege die Betheiligung an Auktionen geworden ist, geht aus dem äußerst günstigen Resultate hervor, welches das Auktions-Institut von C. G. Boerner hier in seiner Versteigerung werthvoller Grabstichelblätter am 24. März d. J. erzielte; wir lassen die namhaftesten Preise hier folgen:

Nr.	Gegenstand.	Thlr.	Sgr.
	Sammlung des Herrn Medicinalrathes Dr. C. J. Weigel.		
7	P. Anderloni, Das Urtheil Salomonis (Raphael)	15	10
10	— Christus und die Ehebrecherin, mit nur einer Zeile Schrift (Tizian)	18	—
20	J. G. Bervic, Louis XVI., von der unzerschnittenen Platte (A. F. Callet)	11	15
26	J. Browne, Banditti prisoners, mit Nadelschrift (J. & A. Both)	15	5
34	L. A. Claesens, Die Kreuzabnahme, alter Druck (Rubens)	37	15
44	A. B. Desnoyers, Vierge au linge, mit des Stechers Stempel (Raphael)	24	10
46	— Vierge au poisson, desgl. (Raphael)	24	5
48	— Vierge, dite de Foligne, dgl. (Raphael)	22	—
52	R. Earlom, The misers, Nadelschrift (Ou. Messis)	10	—
55	— Das Blumen- und das Fruchtstück, (J. van Huysum	21	15
845	— Liber veritatis, I. Ausg. (Claude Gelée)	122	—
63	J. Felsing, Madonna del trono (A. del Sarto)	9	10
70	F. Forster, Vierge au basrelief, Subscriptionsabdruck (L. da Vinci)	15	5
84	G. Garavaglia, Jakob und Rahel, Nadelschrift (A. Appiani)	12	5
122	J. Keller, Die Disputa, vor der Retouche, chin. Papier (Raphael)	45	—
127	N. Lecomte, Sainte famille, dite la Perle, vor der Schrift (Raphael)	24	—
130	A. Lefevre, Immaculée conception, chin. (E. Murillo)	19	5
139	G. Longhi, Lo Sposalizio, vor der Inschrift (Raphael)	55	—
140	— Die heil. Familie in Neapel, Nadelschrift (Raphael)	19	5
141	— Madonna del velo, vor der Schrift (Raphael)	18	5
142	— Vision des Ezechiel, von Longhi allein gestochen (Raphael)	18	25
143	— Die büßende Magdalena, alter Druck (Correggio)	18	25
165	R. Morghen, Vierge au silence, alter Druck, chin. (Tizian)	15	10
166	— Madonna della Sedia, mit Pagni's Adr. allein (Raphael)	26	—
167	— Das heil. Abendmahl, vor der Retouche (L. da Vinci)	86	—
168	— Die Transfiguration, Suscript.-Abdr. (Raphael)	65	5
169	— Aurora, alter Druck (G. Reni)	61	—
171	Ch. Fr. Müller, Madonna Sixtina, vor der Retouche (Raphael)	140	—
172	— Der h. Johannes, von 1808 (Domenichino)	20	—
183	J. Prévost, Die Schnitter, Nadelschrift (L. Robert)	24	—
184	— Das Madonnenfest zu Neapel, alter Druck (L. Robert)	22	—
185	— Der Improvisator, Nadelschr. (L. Robert)	24	—
186	— Die Fischer von Chioggia, vor d. Schr. (L. Robert)	50	—
188	C. H. Rahl, Darstellung Jesu, vor d. Schr. (Bartolomeo)	37	—
189	— Die h. Justina, v. d. Schr. chin. (Pordenone)	17	25
196	J. Th. Richomme, Galathea auf der Muschel, mit des Stechers Stempel (Raphael)	31	15
211	M. Steinla, Die Madonna des Bürgermeisters, alter Druck (H. Holbein)	19	—
221	P. Toschi, Lo spasimo di Sicilia, vor der Retouche (Raphael)	26	5
242	W. Woollett, Jacob und Laban, vor d. Schr. (Claude Gelée)	16	5
253	— Celadon und Amelia, mit nur einer Zeile Schrift (R. Wilson)	10	10
590 — 596	H. Goudt, Das complete Werk (Elzheimer)	38	15
612	W. Hogarth, Die Komödianten in der Scheuer, I. Druck (Elzheimer)	19	15
649	P. Potter, Der Kuhhirt, B. 14, vor de Wit's Adresse (Elzheimer)	52	—
671	P. Savart, Marie Antoinette, F. 26 (Elzheimer)	4	5
710	A. Waterloo, Die große Wassermühle, B. 119, vor aller Ret. (Elzheimer)	25	—
711	— Die Landschaft mit dem trinkenden Hund, B. 120, vor d. Ret. (Elzheimer)	12	—
719	— Die Landschaft mit Venus und Adonis, B. 129, vor d. Ret. (Elzheimer)	12	5
721	— Die Landschaftsfolge mit biblischer Staffage, B. 131—136, auf Schellenkappenpapier (Elzheimer)	60	—
	Sammlung eines Württembergischen Kunstfreundes.		
886	S. Amsler u. C. Barth, Titelblatt zu den Nibelungen, vor d. Schr. (Cornelius)	9	—
890	P. Anderloni, Das Urtheil Salomonis, Nadelschrift (Raphael)	39	15
897	G. Audran, Die Alexanderschlachten (Ch. le Brun)	21	—
915	M. Bisi, Madonna del trono, vor aller Schr. (B. Luini)	12	—
918	A. Th. Blanchard, Jupiter und Antiope, vor der Schr., chin. (Correggio)	13	5
940	F. Caporali, Die Madonna auf dem Throne (Perugino)	9	5
949	L. A. Claeßens, Die Kreuzabnahme, vor aller Schrift (Rubens)	300	—
952	A. B. Desnoyers, La visitation, vor d. Schr. chin. (Raphael)	45	—
984	— Vierge, dite de Foligne, mit des Stechers Stempel (Raphael)	35	—
986	— La belle jardinière, alter Druck (Raphael)	17	—
989	— Vierge au poisson, mit des Stechers Stempel (Raphael)	20	15
990	— Dasselbe, vor der Schrift (Raphael)	90	15
992	— Glaube, Liebe, Hoffnung, mit des Stechers Stempel (Raphael)	18	15
998	R. Earlom, Die Schmiede, vor der Schr. (J. Wright)	13	—
1009	R. Estève, Frappement du rocher, vor d. Schr., chin. (E. Murillo)	230	—
1022	F. Forster, La Vierge à la légende, vor d. Schr. (Raphael)	29	—
1023	— Les trois grâces, alter Druck (Raphael)	9	—
1034	M. Gandolfi, Der Tag des Correggio, épr. de rem. chin. (Correggio)	26	—
1042	A. G. Glaser, Die Kreuztragung, épr. d'art. chin. (P. Veronese)	18	5

Nr.	Gegenstand.	Thlr.	Sgr.
1056	L. Gruner, Madonna del Ansidei, chin. (Raphael)	10	20
1081	S. Jesi, Leo X., vor d. Schr. chin. (Raphael)	32	—
1137	G. Leybold, Die heil. Familie aus der Galerie Esterhazy (Raphael)	8	—
1143	G. Longhi, Die heil. Familie in Neapel, vor aller Schr. chin. (Raphael)	18	—
1144	— Madonna del velo, v. d. Schr. (Raphael)	22	—
1148	— Das jüngste Gericht, des Stechers letzte unvollendete Arbeit (M. A. Buonarotti)	15	5
1158	E. Mandel, Madonna della Sedia, épr. d'art. chin. (Raphael)	52	—
1163	— Der italienische Hirtenknabe, vor d. Schr. chin. (L. Pollak)	15	—
1171	P. Mercury, Die Schnitter, épr. d'art. chin. (L. Robert)	66	—
1174	H. Merz, Das jüngste Gericht, Nadelschrift (Cornelius)	12	—
1176	— Die Zerstörung Troja's, vor d. Schr. chin. (Cornelius)	10	5
1183	R. Morghen, Das heil. Abendmahl, vor d. Retouche (L. da Vinci)	51	—
1184	— Die Transfiguration; mit des Stechers Stempel (Raphael)	36	—
1187	— Aurora, alter Druck (G. Reni)	75	—
1188	— Dasselbe, vor In Aedibus Rospigliosis (G. Reni)	76	—
1197	Ch. Fr. Müller, Adam und Eva, Nadelschrift (Raphael)	16	—
1198	— Madonna Sixtina, alter Druck (Raphael)	50	—
1199	— Dasselbe, Nadelschrift (Raphael)	700	—
1804	J. G. von Müller, Madonna della Sedia, vor aller Schrift (Raphael)	16	5
1241	J. Prévost, Die Schnitter, vor aller Schr. chin. (L. Robert)	40	—
1242	— Das Madonnenfest zu Neapel, vor aller Schrift, chin. (L. Robert)	32	—
1258	J. Th. Richomme, Galathea auf der Muschel, Nadelschrift (Raphael)	150	—
1270	F. Rosaspina, Der Amorettentanz, Nadelschr. (F. Albani)	42	15
1285	E. E. Schaeffer, Orpheus, Nadelschr., chin. (Cornelius)	12	15
1289	E. Schäffer und H. Merz, Die Nacht, vor aller Schrift (Cornelius)	12	—
1290	R. Schiavoni, Himmelfahrt der Maria, Nadelschrift (Tizian)	130	—
1332	M. Steinla, Madonna Sixtina, vor d. Schr. chin. (Raphael)	75	—
1337	J. Steinmüller, Madonna im Grünen, épr. d'art. (Raphael)	14	—
1347	R. Strange, Karl I. und der Herzog von Hamilton (A. van Dyck)	16	15
1352	J. Thäter, Die apokalypt. Reiter, alter Druck (Cornelius)	8	—
1354	— Traum des Agamemnon, vor aller Schr. chin. (Cornelius)	20	—
1368	P. Toschi, Lo Spasimo, Nadelschr. (Raphael)	100	—
1369	— Kreuzabnahme, épr. de rem. chin. (D. da Volterra)	60	—
1370	— Der Apostel Thomas, vor aller Schrift chin. (Correggio)	30	—
1374	P. Toschi, L'incoronata, vor der Schrift, chin. (Correggio)	20	—
1377	J. C. Ulmer, Die Bürgermeister von Amsterdam, épr. d'art. (van der Helst)	50	—
1381	J. Wendramini, Erweckung des Lazarus, vor d. Schr., chin. (M. A. Buonarotti)	21	15
1386	G. Volpato, 18 Blatt aus den Loggien des Vatican (Raphael)	20	—

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Blümner, H., Dilettanten, Kunstliebhaber und Kenner im Alterthum. 8°. Berlin, Lüderitz.

Helbig, J., Histoire de la peinture dans l'ancien pays de Liège. gr. 8°. Lüttich. de Thier.

Hondoy, J., Tapisseries représentant la conqueste du royaulme de Thunes par l'empereur Charles-Quint. Histoire et documents inédits. 8°. Lille, Danel.

Loebe, M., Die herzogliche Schlosskirche zu Altenburg. gr. 4. Altenburg, Bonde.

Virtue's Fine art almanack 1873. London, Virtue & Co.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln. Versteigerung der Kunstsammlung des Herrn D. Leonardt am 9. Juni: Gemälde, römische Antiquitäten, Arbeiten in Steingut etc. Mobiliar in Renaissance-Stil. 300 Nummern.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung: 9. Juni 1873. Mehrere Privatsammlungen von Kupferstichen Radirungen, Handzeichnungen, Aquarellen, Oelgemälden, Kupferwerken und Kunstbüchern. 2964 Nummern.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Kindler, A., Die Verlassene auf dem Tanzboden, gest. von J. L. Raab. gr. qu. Fol. Hannover, Schrader.

Oelfarbendrucke.

Donsette, Mondschein an der Küste; Seestück; gr. qu. Fol. (41 u. 56½ C.) Berlin, C. H. Meyer.

Murillo, Madonna; Brustbild; Roy. Form. (65 u. 52 C.) Berlin, C. H. Meyer.

Spitzweg, Sommertag. Sommer-Abend. gr. Fol. (je 40 u. 23 C.) Berlin, C. H. Meyer.

Photographien.

Album Münchener Künstler. Nach den Origin.-Gemälden photogr. No. 1. Heimkehrende Heerde, von Fr. Voltz. No. 2. Erlegtes Wild, von L. Voltz. No. 3. Kalkofen an der Isaar, von A. Steffan. No. 4. Am Hintersee, von J. G. Steffan. No. 5. 6. Aus dem Feldzuge im Kaukasus, von Th. Horschelt. No. 7. Katzenfrühstück, von R. Epp. No. 8. Spielende Kinder, von R. Epp. No. 9. Kälber auf der Weide, von A. Braith. No. 10. Im Arrest (Hunde), von B. Adam. Verschiedene Formate. München, F. Finsterlin.

Architektonische Kupferwerke.

Die königliche Residenz in München. Mit Unterstützung Seiner Majestät des Königs Ludwig II. hrsg. von G. F. Seidel. gr. Folio. Lfg. 1. (Drei Kupferstiche und ein Farbendruck.) Leipzig, Seemann.

Inserate.

Bei **Giacomo Rossetti** in **Brescia** (Via Corso Magenta N. 638) erschienen:

Photographische Detail-Aufnahmen der Chiesa dei Miracoli (Album zu 29 Blatt) und der Loggia oder Palazzo municipale zu Brescia (Album zu 23 Blatt).

I. Ausgabe. Blattgrösse durchschnittlich 0,40 zu 0,35 Meter, Preis (im Album) à Blatt 5 Lire ital. (einzeln à 10 Lire).

II. Ausgabe. Blattgrösse 0,15 zu 0,13 Meter à 1 Lira.

Diese prachtvollen Detail-Aufnahmen zweier Musterbauten edelster italienischer Renaissance und reichster Ornamentik empfehlen sich für Museen, Gewerbeinstitute, Vorbildersammlungen und architektonische Bibliotheken. [144]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1½ Thlr.

Digitized by Google

seiner Frühjahrs-Versteigerungen, nicht ohne allen Kunstsammlern die erfreulichsten Aussichten auf kommendes Winterhalbjahr zu eröffnen. Der Vorrede des Katalogs entnehmen wir, daß dem Institute unter Anderem die berühmte Sammlung des Baron C. C. von Liphart in Florenz, enthaltend vorzügliche niederländische Radirungen, ferner die hinterlassene Sammlung des Herrn Dr. A. Andresen enthaltend deutsche Maler-Radirungen, die Dubletten des Städel'schen Kunst-Instituts in Frankfurt a. M., die überaus reiche und werthvolle Sammlung des Herrn Hofrath Professor Dr. Marx in Göttingen zum öffentlichen Verkaufe bereits übertragen sind und im Laufe des kommenden Wintersemesters allen Liebhabern Gelegenheit zu namhaften Bereicherungen ihrer eigenen Kunstschätze bieten werden.

Leipzig. Wie sehr der Kreis des kunstliebenden Publikums in den letzten Jahren gewachsen und wie rege die Betheiligung an Auktionen geworden ist, geht aus dem äußerst günstigen Resultate hervor, welches das Auktions-Institut von C. G. Boerner hier in seiner Versteigerung werthvoller Grabstichelblätter am 24. März d. J. erzielte; wir lassen die namhaftesten Preise hier folgen:

Nr.	Gegenstand.	Thlr.	Sgr.
	Sammlung des Herrn Medicinalrathes Dr. C. J. Weigel.		
7	P. Anderloni, Das Urtheil Salomonis (Raphael)	15	10
10	— Christus und die Ehebrecherin, mit nur einer Zeile Schrift (Tizian)	18	—
20	J. G. Berwic, Louis XVI., von der ungeschnittenen Platte (A. F. Callet)	11	15
26	J. Browne, Banditti prisoners, mit Nadelschrift (J. & A. Both)	15	5
34	L. A. Claesens, Die Kreuzabnahme, alter Druck (Rubens)	37	15
44	A. B. Desnoyers, Vierge au linge, mit des Stechers Stempel (Raphael)	24	10
46	— Vierge au poisson, desgl. (Raphael)	24	5
48	— Vierge, dite de Foligne, dgl. (Raphael)	22	—
52	R. Earlom, The misers, Nadelschrift (Ou. Messis)	10	—
55	— Das Blumen- und das Fruchtstück, (J. van Huysum	21	15
84b	— Liber veritatis, I. Ausg. (Claude Gelée)	122	—
63	J. Felsing, Madonna del trono (A. del Sarto)	9	10
70	F. Forster, Vierge au basrelief, Subscriptionsabdruck (L. da Vinci)	15	5
84	G. Garavaglia, Jakob und Rahel, Nadelschrift (A. Appiani)	12	5
122	J. Keller, Die Disputa, vor der Retouche, chin. Papier (Raphael)	45	—
127	N. Lecomte, Sainte famille, dite la Perle, vor der Schrift (Raphael)	24	—
130	A. Lefevre, Immaculée conception, chin. (E. Murillo)	19	5
139	G. Longhi, Lo Sposalizio, vor der Inschrift (Raphael)	55	—
140	— Die heil. Familie in Neapel, Nadelschrift (Raphael)	19	5
141	— Madonna del velo, vor der Schrift (Raphael)	18	5
142	— Vision des Ezechiel, von Longhi allein gestochen (Raphael)	18	25
143	— Die büßende Magdalena, alter Druck (Correggio)	18	25
165	R. Morghen, Vierge au silence, alter Druck, chin. (Tizian)	15	10
166	— Madonna della Sedia, mit Pagni's Adr. allein (Raphael)	20	—
167	— Das heil. Abendmahl, vor der Retouche (L. da Vinci)	86	—
168	— Die Transfiguration, Suscript.-Abdr. (Raphael)	65	5
169	— Aurora, alter Druck (G. Reni)	61	—
171	Ch. Fr. Müller, Madonna Sixtina, vor der Retouche (Raphael)	140	—
172	— Der h. Johannes, von 1808 (Domenichino)	20	—
183	J. Prévost, Die Schnitter, Nadelschrift (L. Robert)	24	—
184	— Das Madonnenfest zu Neapel, alter Druck (L. Robert)	22	—
185	— Der Improvisator, Nadelschr. (L. Robert)	24	—
186	— Die Fischer von Chioggia, vor d. Schr. (L. Robert)	50	—
188	C. H. Rahl, Darstellung Jesu, vor d. Schr. (Bartolomeo)	37	—
189	— Die h. Justina, v. d. Schr. chin. (Pordenone)	17	25
196	J. Th. Richomme, Galathea auf der Muschel, mit des Stechers Stempel (Raphael)	31	15
211	M. Steinla, Die Madonna des Bürgermeisters, alter Druck (H. Holbein)	19	—
221	P. Toschi, Lo spasimo di Sicilia, vor der Retouche (Raphael)	26	5
242	W. Woollett, Jacob und Laban, vor d. Schr. (Claude Gelée)	16	5
253	— Celadon und Amelia, mit nur einer Zeile Schrift (R. Wilson)	10	10
590 — 596	H. Goudt, Das complete Werk (Elzheimer)	38	15
612	W. Hogarth, Die Komödianten in der Scheuer, I. Druck (Elzheimer)	19	15
649	P. Potter, Der Kuhhirt, B. 14, vor de Wit's Adresse (Elzheimer)	52	—
671	P. Savart, Marie Antoinette, F. 26 (Elzheimer)	4	5
710	A. Waterloo, Die große Wassermühle, B. 119, vor aller Ret. (Elzheimer)	25	—
711	— Die Landschaft mit dem trinkenden Hund, B. 120, vor d. Ret. (Elzheimer)	12	—
719	— Die Landschaft mit Venus und Adonis, B. 129, vor d. Ret. (Elzheimer)	12	5
721	— Die Landschaftsfolge mit biblischer Staffage, B. 131—136, auf Schellenkappenpapier (Elzheimer)	60	—
	Sammlung eines Württembergischen Kunstfreundes.		
886	S. Amsler u. C. Barth, Titelblatt zu den Nibelungen, vor. d. Schr. (Cornelius)	9	—
890	P. Anderloni, Das Urtheil Salomonis, Nadelschrift (Raphael)	39	15
897	G. Audran, Die Alexanderschlachten (Ch. le Brun)	21	—
915	M. Bisi, Madonna del trono, vor aller Schr. (B. Luini)	12	—
918	A. Th. Blanchard, Jupiter und Antiope, vor der Schr., chin. (Correggio)	13	5
940	F. Caporali, Die Madonna auf dem Throne (Perugino)	9	5
949	L. A. Claessens, Die Kreuzabnahme, vor aller Schrift (Rubens)	300	—
982	A. B. Desnoyers, La visitation, vor d. Schr. chin. (Raphael)	45	—
984	— Vierge, dite de Foligne, mit des Stechers Stempel (Raphael)	35	—
986	— La belle jardinière, alter Druck (Raphael)	17	—
989	— Vierge au poisson, mit des Stechers Stempel (Raphael)	20	15
990	— Dasselbe, vor der Schrift (Raphael)	90	15
992	— Glaube, Liebe, Hoffnung, mit des Stechers Stempel (Raphael)	18	15
998	R. Earlom, Die Schmiede, vor der Schr. (J. Wright)	13	—
1009	R. Esteve, Frappement du rocher, vor d. Schr., chin. (E. Murillo)	230	—
1022	F. Forster, La Vierge à la légende, vor d. Schr. (Raphael)	29	—
1023	— Les trois grâces, alter Druck (Raphael)	9	—
1034	M. Gandolfi, Der Tag des Correggio, épr. de rem. chin. (Correggio)	26	—
1042	A. G. Glaser, Die Kreuztragung, épr. d'act. chin. (P. Veronese)	18	5

Nr.	Gegenstand.	Thlr.	Sgr.
1056	L. Gruner, Madonna dei Ansidei, chin. (Raphael)	10	20
1081	S. Jest, Leo X., vor d. Schr. chin. (Raphael)	32	—
1137	G. Leybold, Die heil. Familie aus der Galerie Esterhazy (Raphael)	8	—
1143	G. Longhi, Die heil. Familie in Neapel, vor aller Schr. chin. (Raphael)	18	—
1144	— Madonna del velo, v. d. Schr. (Raphael)	22	—
1148	— Das jüngste Gericht, des Stechers letzte unvollendete Arbeit (M. A. Buonarotti)	15	5
1158	E. Mandel, Madonna della Sedia, épr. d'art. chin. (Raphael)	62	—
1163	— Der italienische Hirtenknabe, vor d. Schr. chin. (L. Pollak)	15	—
1171	P. Mercury, Die Schnitter, épr. d'art. chin. (L. Robert)	66	—
1174	H. Merz, Das jüngste Gericht, Nadelschrift (Cornelius)	12	—
1176	— Die Zerstörung Troja's, vor d. Schr. chin. (Cornelius)	10	5
1183	R. Morghen, Das heil. Abendmahl, vor d. Retouche (L. da Vinci)	51	—
1184	— Die Transfiguration, mit des Stechers Stempel (Raphael)	36	—
1187	— Aurora, alter Druck (G. Reni)	75	—
1188	— Dasselbe, vor In Aedibus Rospigliosis (G. Reni)	76	—
1197	Ch. Fr. Müller, Adam und Eva, Nadelschrift (Raphael)	16	—
1198	— Madonna Sixtina, alter Druck (Raphael)	50	—
1199	— Dasselbe, Nadelschrift (Raphael)	700	—
1804	J. G. von Müller, Madonna della Sedia, vor aller Schrift (Raphael)	16	5
1241	J. Prévost, Die Schnitter, vor aller Schr. chin. (L. Robert)	40	—
1242	— Das Madonnenfest zu Neapel, vor aller Schrift, chin. (L. Robert)	32	—
1258	J. Th. Richomme, Galathea auf der Muschel, Nadelschrift (Raphael)	150	—
1270	F. Rosaspina, Der Amorettentanz, Nadelschr. (F. Albani)	42	15
1285	E. E. Schaeffer, Orpheus, Nadelschr., chin. (Cornelius)	12	15
1289	E. Schäffer und H. Merz, Die Nacht, vor aller Schrift (Cornelius)	12	—
1290	N. Schiavoni, Himmelfahrt der Maria, Nadelschrift (Tizian)	130	
1332	M. Steinla, Madonna Sixtina, vor d. Schr. chin. (Raphael)	75	—
1337	J. Steinmüller, Madonna im Grünen, épr. d'art. (Raphael)	14	—
1347	R. Strange, Karl I. und der Herzog von Hamilton (A. van Dyck)	16	15
1352	J. Thäter, Die apokalypt. Reiter, alter Druck (Cornelius)	8	—
1354	— Traum des Agamemnon, vor aller Schr. chin. (Cornelius)	20	—
1368	P. Toschi, Lo Spasimo, Nadelschr. (Raphael)	100	—
1369	— Kreuzabnahme, épr. de rem. chin. (D. da Volterra)	60	—
1370	— Der Apostel Thomas, vor aller Schrift chin. (Correggio)	30	—
1374	P. Toschi, L'incoronata, vor der Schrift, chin. (Correggio)	20	—
1377	J. C. Ulmer, Die Bürgermeister von Amsterdam, épr. d'art. (van der Helst)	50	—
1381	J. Wendramini, Erweckung des Lazarus, vor d. Schr., chin. (M. A. Buonarotti)	21	15
1386	G. Volpato, 18 Blatt aus den Loggien des Vatican (Raphael)	20	—

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Blümner, H., Dilettanten, Kunstliebhaber und Kenner im Alterthum. 8°. Berlin, Lüderitz.

Helbig, J., Histoire de la peinture dans l'ancien pays de Liège. gr. 8°. Lüttich. de Thier.

Houdoy, J., Tapisseries représentant la conqueste du royaulme de Thunes par l'empereur Charles-Quint. Histoire et documents inédits. 8°. Lille. Danel.

Loebe, M., Die herzogliche Schlosskirche zu Altenburg. gr. 4. Altenburg, Bonde.

Virtue's Fine art almanack 1873. London, Virtue & Co.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln. Versteigerung der Kunstsammlung des Herrn D. Leonardt am 9. Juni: Gemälde, römische Antiquitäten, Arbeiten in Steingut etc. Mobiliar in Renaissance-Stil. 300 Nummern.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung: 9. Juni 1873. Mehrere Privatsammlungen von Kupferstichen Radirungen, Handzeichnungen, Aquarellen, Oelgemälden, Kupferwerken und Kunstbüchern. 2964 Nummern.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Kindler, A., Die Verlassene auf dem Tanzboden, gest. von J. L. Raab. gr. qu. Fol. Hannover, Schrader.

Oelfarbendrucke.

Douzette, Mondschein an der Küste; Seestück: gr. qu. Fol. (41 u. 56½ C.) Berlin, C. H. Meyer.

Murillo, Madonna; Brustbild; Roy. Form. (65 u. 52 C.) Berlin, C. H. Meyer.

Spitzweg, Sommertag. Sommer-Abend. gr. Fol. (je 40 u. 23 C.) Berlin, C. H. Meyer.

Photographien.

Album Münchener Künstler. Nach den Origin.-Gemälden photogr. No. 1. Heimkehrende Heerde, von Fr. Voltz. No. 2. Erlegtes Wild, von L. Voltz. No. 3. Kalkofen an der Isaar, von A. Steffan. No. 4. Am Hintersee, von J. G. Steffan. No. 5. 6. Aus dem Feldzuge im Kaukasus, von Th. Horschelt. No. 7. Katzenfrühstück, von R. Epp. No. 8. Spielende Kinder, von R. Epp. No. 9. Kälber auf der Weide, von A. Braith. No. 10. Im Arrest (Hunde), von B. Adam. Verschiedene Formate. München, F. Finsterlin.

Architektonische Kupferwerke.

Die königliche Residenz in München. Mit Unterstützung Seiner Majestät des Königs Ludwig II. hrsg. von G. F. Seidel. gr. Folio. Lfg. 1. (Drei Kupferstiche und ein Farbendruck.) Leipzig, Seemann.

Inserate.

Bei **Giacomo Rossetti** in **Brescia** (Via Corso Magenta N. 638) erschienen:

Photographische Detail-Aufnahmen der Chiesa dei Miracoli (Album zu 29 Blatt) und der Loggia oder Palazzo municipale zu Brescia (Album zu 23 Blatt).

I. Ausgabe. Blattgrösse durchschnittlich 0,40 zu 0,35 Meter, Preis (im Album) à Blatt 5 Lire ital. (einzeln à 10 Lire).

II. Ausgabe. Blattgrösse 0,15 zu 0,13 Meter à 1 Lira.

Diese prachtvollen Detail-Aufnahmen zweier Musterbauten edelster italienischer Renaissance und reichster Ornamentik empfehlen sich für Museen, Gewerbeinstitute, Vorbildersammlungen und architektonische Bibliotheken. [144]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1½ Thlr.

Digitized by Google

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion in Stuttgart.

No. XII.

Dienstag den 20. Mai und folgende Tage in dem Schillersaal der Liederhalle Versteigerung der zweiten Hälfte der Kupferstich-Sammlung des Marchese Jacopo Durazzo, enthaltend die Stechernamen von L—Z, darunter vorzüglich die Werke der altdeutschen und altitalienischen Schule, wie: Mair von Landshut, Israel von Meckenen, Mocetto, Montagna, verschiedene Monogrammisten, Nicoletto da Modena, Raimondi, Martin Schongauer, B. Schoen, V. Solis, Zoan Andrea Vavassore, Walch, Zasinger, Zwott etc. (über 2000 Nummern).

Der Katalog ist zu beziehen von dem Unterzeichneten oder von Herrn **C. G. Boerner** in **Leipzig**; Preis der gewöhnlichen Ausgabe in 8° 15 Sgr. = 52 Kr., der Pracht-Ausgabe auf Velin-Papier in 4° mit 20 Photographiedrucken von M. Rommel 2 Thlr. 20 Sgr. = 4 Fl. 40 Kr.

[145] **H. G. Gutekunst**
Canzleistrasse 3b. Stuttgart.

PERMANENTE KUNSTAUSSTELLUNG

in Wien 8, Kärnthnerring (gegenüber dem **Grand-Hôtel**).

Original-Gemälde der hervorragendsten modernen Künstler, als: Andr. und O. Achenbach, Becker, Calame, Courbet, Chaplin, Couture, Decamps, Gauermann, Leys, Madou, Meissonier, Pettenkofen, Makart, Schmitson, Rousseau, Troyon, Schleich, Willems, Waldmüller, Ziem etc.

Ferner zum ersten Male in Wien ausgestellt:

ROBERT FLEURY'S PROZESSION der „HEILIGEN LIGA."
Berühmtes grosses historisches Gemälde
und
KIOERBOC'S Russische Hunde.

Entrée in die Ausstellung 50 Kr. Preiskatalog 30 Kr.

[146] **Alex. Posonyi.**

Leipziger Kunst-Auktion von C. G. Boerner.

Montag, den 9. Juni 1873,

Versteigerung mehrerer Privatsammlungen von **Kupferstichen, Radirungen, Handzeichnungen, Aquarellen, Oelgemälden, Kupferwerken** und **Kunstbüchern.**

In circa 3000 Nummern umfasst der Katalog die bedeutendsten Künstlernamen aller Schulen von der ältesten bis auf unsere Zeit. Besonders beachtenswerth sind die zahlreichen Radirungen von **Daniel Chodowiecki** und die Stiche von **J. E. Ridinger.**

Kataloge gratis durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder direkt und franco von der

[147] Kunsthandlung von **C. G. Boerner** in Leipzig.

Grosse Kölner Kunst-Auktion.

Das am **9. Juni** zur Versteigerung kommende **Kunst-Kabinet** des Herrn **D. Leonardt** in **Cöln**, enthält **53 kostbare Gemälde** (darunter von **Backhuysen, Both, Cuyp, Ostade, Rembrandt, Rubens, Ruysdael, Wouwerman etc.**), sodann **vorzügliche Arbeiten** in Porzellan, Glas, Berg-Krystall, Elfenbein, Holz etc. und eine **grosse Zahl prächtiger alterthümlicher Möbel** in Renaissance-Stil (darunter zwei vollständige Mobiliare).

Der soeben ausgegebene 300 Nummern umfassende und mit 6 Tafeln illustrirte Katalog wird auf Verlangen gratis zugesandt.

Unter der Presse befindet sich:

Katalog des Kunst-Nachlasses des Herrn Maler Verreyt in Bonn etc.; Versteigerung am 13. Juni.

[148] J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Cöln.

H. Reinhardt's Gemälde-Ausstellung,

Dresden,
Mathildenstraße 1,

in welcher die Werke der berühmtesten Meister vertreten, wird den Herren Künstlern zur Benutzung angelegentlichst empfohlen. Käuflicher Erwerb

[149] nicht selten.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,
unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von
Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's
Beiträge zu J. Burckhardt's
CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von
Dr. C. Lemcke.
Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3⅓ Thlr.

Das 8. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst wird eingetretener Hindernisse wegen erst am 30. Mai erscheinen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 19) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

30. Mai

Nr. 33.

Inserate
à 2½ Sgr. für die dre Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Eduard Magnus und die Magnus-Ausstellung in Berlin. — Nekrologe: Tolstoy; Oechslin. — Eröffnung einer weiblichen Gewerbe-Zeichenschule in Dresden. — Kunstverein in Altenburg. — A. v. Zahn. — Düsseldorf: Ausstellungen. — Kölner Kunstauktion. — Inserate.

Eduard Magnus und die Magnus-Ausstellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

Am 8. August vorigen Jahres, nur wenige Tage vor dem Abscheiden von Friedrich Eggers, starb in Berlin Professor Eduard Magnus, der in dem Kunstleben daselbst in vielfacher Beziehung eine hervorragende, zum Theil maßgebende Rolle gespielt hat.

Eduard Magnus war zu Berlin am 7. Januar 1799 als Sproß einer reichen Familie geboren und der Bruder des vor kurzer Zeit verstorbenen Physikers Gustav Magnus und des noch lebenden Banquiers von Magnus. Nach Absolvirung seiner Schuljahre widmete er sich nach einander dem Studium der Medizin, der Architektur und der Philosophie, ohne eins von diesen bis zu Ende durchzumachen. Er besuchte darauf das Atelier Schlesinger's und trat seit der Ausstellung vom Jahre 1826 mit eigenen Gemälden hervor. Darauf machte er — 1826 bis 1829 — eine Reise durch Frankreich und Italien, hielt sich später noch längere Zeit in Paris auf, wurde im Jahre 1837 Mitglied der Berliner Kunstakademie, und im Jahre 1844 mit dem Professortitel geehrt. (Dem Senate der Akademie hat er nicht angehört.)

In seinen letzten Lebensjahren hatte er das Unglück, durch eine schnell zunehmende und einen hohen Grad erreichende Schwäche des Gesichtssinnes, durch eine ganz abnorme Steigerung der Weitsichtigkeit in seiner künstlerischen Thätigkeit empfindlich gehemmt zu werden. Er konnte schließlich nur noch mit zwei sehr scharfen Brillen übereinander und mit der größten Anstrengung arbeiten, und es ist zu bewundern, daß bei dieser äußeren Hemmung seine letzten Werke kaum eine Spur davon tragen, unter welchen Bedingungen sie zu Tage getreten sind: weder eine peinliche Detaillirung, noch eine flüchtige, dekorative Behandlung, zu welchen beiden Extremen jene Schwäche leicht hätte führen können, ist irgendwo zu bemerken, vielmehr hat er in den letzten Jahren meist besser als früher auf die Gesammthaltung seiner Bilder hinzuarbeiten vermocht. — Sein Gesundheitszustand erforderte mehrfach den Aufenthalt im Süden; so besuchte er auch zweimal Spanien.

Durch seine immerhin den meisten seiner Kollegen in der Kunst überlegene Bildung und die Schärfe seines Verstandes gelang es ihm, sich in den Künstlerkreisen überhaupt und namentlich in der akademischen Körperschaft eine gewisse Führerschaft zu erwerben und einen sehr merklichen Einfluß auf die Meinungen und Unternehmungen derselben auszuüben, sodaß namentlich in den letzten Jahren sein Name fast mit allen bedeutenden Streit- und Thatsachen auf künstlerischem Gebiete in Verbindung genannt werden mußte. Freilich nicht immer in einer Weise, welche sich der Billigung von Seiten einer strengen und sachgemäßen Kritik erfreuen konnte; denn wie schon aus seinem Studiengange hervorgeht, fehlte es ihm an einer gewissen Stetigkeit; er hatte etwas von Allem, so daß er leicht zu erregen war und vielseitig anregend wirken konnte; aber wenn er zur eigentlichen selbständigen Wirksamkeit kam, so fehlte es ihm überall an der letzten Vollendung, die das Gelingen verbürgt. Mit den fest gefügten Systemen mehrerer Wissenschaften in Berührung gekommen, hatte er den Vortheil einer systematischen Einsicht in die Dinge zu sehr schätzen gelernt, um sich für den Kreis seines eigenen Erkennens dieses Vortheiles zu begeben, und so hatte er sich ein ausgebautes System des Kunsterkennens und Kunsterfassens

Digitized by Google

zurechtgelegt, welches, wie natürlich, auf der Basis hier und da unzureichender Kenntnisse aufgeführt, den einzelnen zu bewältigenden und einzuordnenden Thatsachen gegenüber sich nur zu oft und zu bald als einseitig und beschränkt erwies. Vergeblich, aber auch nicht ernstlich rang er gegen die natürlichen Fehler des Dilettantismus, und er vermochte es weder in Kunst noch Wissenschaft einzusehen, daß zwischen der Mittelmäßigkeit und dem Genie ein anderer als ein bloßer Gradunterschied besteht. Seine Urtheile beispielsweise über Ingres und über Schinkel müssen in einer Art nekrologischer Betrachtung, die nicht gar zu sehr aus der Art schlagen will, mit Stillschweigen übergangen werden.

Unbedingt am glücklichsten war noch seine produktive Thätigkeit in der Kunst selbst; nicht als ob man sagen könnte, daß er einer der ersten Maler Deutschlands gewesen wäre, wie ihm das mehr höflich als treffend selbst im Auslande nach seinem Tode nachgerühmt worden ist; denn dazu fehlte ihm vor allen Dingen jener Funken des Genius und jene Macht der Erfindung, durch welche er selbst bestimmend in die Kunst hätte eingreifen können. Er war wesentlich ein Bestimmter*) und folgte durch die ganzen Jahrzehnte seiner Kunstthätigkeit — denn noch bis in die letzten Jahre hinein wurden Bilder von ihm ausgestellt — den jeweiligen in der Kunst herrschenden Strömungen, wobei es allerdings der höchsten Anerkennung werth ist, mit welcher Geschicklichkeit und mit welchem überraschenden Gelingen er sich namentlich der neuesten Phase unserer Kunstentwickelung, dem farbigen Realismus der Gegenwart, zuwandte und diesen in seinen letzten Bildnissen und Kopfstudien zur Geltung brachte.

Schon diese allgemeinen Thatsachen, mehr noch die Beobachtung dessen, was er in dem größten Theile seiner Hervorbringungen geleistet hat, zeigt, daß er mit dem reflektirenden Verstande des vielseitig erfahrenen Mannes und mit einer allerdings hervorragenden Begabung für verständige Auffassung der Persönlichkeit — in seinen Bildnissen zumal, denn seine Thätigkeit als Genremaler ist unbedeutend — so zu sagen experimentirte. Daher kommt es denn auch, daß der größte Theil seiner Schöpfungen so fremdartig und unebenbürtig neben dem Besten steht, das ihm gelungen ist, daß es unmöglich ist, die Kontinuität einer künstlerischen Persönlichkeit bei ihm zu entdecken.

Durch seine bevorzugte gesellschaftliche Stellung hatte er Gelegenheit, eine große Anzahl hervorragender Persönlichkeiten, namentlich der älteren Berliner Gesellschaft aus den dreißiger und vierziger Jahren, zu malen, und die Interessantesten unter den von ihm Porträtirten haben ihn auch Bildnisse schaffen lassen, die dauernde Geltung behalten werden. Auf der anderen Seite bot ihm seine eigene zahlreiche und an bedeutenden Mitgliedern nichts weniger als arme Familie einen großen Thätigkeitskreis für seine Kunst dar, und hier, wo das allgemeine Interesse an der Persönlichkeit noch mit dem subjektiven, welches in den verwandtschaftlichen Banden seine Motivirung findet, sich vereinigte, sind ihm nicht minder wirklich vorzügliche Porträts gelungen.

Seine Freunde haben sich das Verdienst erworben, vor drei Monaten in Berlin eine Sammlung aller irgend zugänglichen Bilder — etwas über hundert — von ihm auszustellen, und so wollen wir denn an dieser Stelle das Wesentlichste, was dabei wiederum hervortrat, zusammenfassen, das Untergeordnete und manchmal Unbegreifliche einfach übergehend.*)

Eduard Magnus beginnt unter den Auspizien der romantischen Schule, und manche seiner frühesten Bildnisse machen einen Eindruck, als ob sie von irgend einem der Nazareuer wären, so z. B. das Porträt der jetzigen

*) Der in Allem furchtbar naive Versuch eines Nekrologes im 6. Hefte von „Unserer Zeit“ (laufenden Jahrganges) hat von seinem Standpunkte aus ganz Recht, das Gegentheil zu behaupten.

*) Charakteristisch für die Art, wie man in Berlin solche Sachen ansieht, ist der Umstand, daß die ausgestellten Bilder nur nach der Größe angeordnet und mit fortlaufender Numerirung versehen waren, daß aber keinerlei Verzeichniß derselben gedruckt und den Besuchern der Ausstellung dargeboten wurde. Wenn man bedenkt, daß bei einem Porträtmaler — denn ausschließlich als solcher erschien Magnus auf dieser Ausstellung — ein wesentlicher Theil des Interesses für seine Hervorbringungen, zumal in seiner Vaterstadt, in der er mit seiner ganzen Geistesart tief wurzelte, auf der Kenntniß der dargestellten Persönlichkeiten beruht, und wenn man bedenkt, daß Magnus in Berlin als Künstler sehr hoch, vielleicht stellenweise selbst zu hoch gestellt worden ist, natürlich auch von denjenigen, die sich von ihm malen ließen, — so klingt es beinahe unqualifizirbar, daß die Namen der Dargestellten nicht hätten gedruckt werden dürfen, weil sonst die Bilder von der Ausstellung zurückgezogen worden wären. Da man so nun nicht einmal wußte, in wessen Besitze die einzelnen Bilder sind, oder aus welchem Jahre sie stammen — denn nur ein kleiner Theil ist datirt —, so ist der dauernde Nutzen, den eine solche Ausstellung schaffen soll, die künstlerische Thätigkeit eines solchen Mannes in einer Weise, die auch für die Nachwelt noch von Nutzen ist, zur Uebersicht vorzulegen und darüber gewissermaßen eine Urkunde in einem wissenschaftlichen Kataloge zu geben, vollständig verfehlt. Man erinnert sich wohl noch, daß es bei Eduard Hildebrandt, obgleich da doch keinerlei persönliche Rücksichten entgegenstanden, eben so gemacht worden ist. Bei uns hat man — das muß zu einer traurigen Entschuldigung ausreichen — eben durch die Herrschaft derjenigen Anschauungsweise, deren Vorkämpfer und Verfechter Eduard Magnus im Leben war, in den leitenden Kreisen gar keinen Begriff von der Bedeutung der kunstgeschichtlichen, überhaupt der wissenschaftlichen Betrachtung solcher Dinge. — Ich muß mich unwillkürlich der Ingres-Ausstellung in Paris erinnern, wo es sich gewiß sämmtliche von dem Meister porträtirten Persönlichkeiten zu einer hohen Ehre anrechneten, von ihm einst gemalt zu sein und ihren Namen in einer gewissen Verbindung mit dem seinigen der Nachwelt überliefert zu sehen.

Digitized by Google

Frau Direktor Bendemann als Kind. Er macht dann alle Phasen der späteren Romantik mit durch: wir finden die genrehaft mit schwermüthigem und sentimentalem Ausdrucke wiedergegebenen Porträts, dann jene typischen Haltungen, welche aus zahlreichen Bildnissen der Zeit bekannt genug sind, bis allmählich immermehr der strenge Realismus den Künstler in seine Bahn zieht, welcher namentlich etwa seit der Mitte der vierziger Jahre mit dieser Auffassungsweise Ernst macht und mit der Vergangenheit bricht. Da nimmt denn auch seine Technik, namentlich seine Farbentechnik einen bedeutenden Aufschwung, und die wichtigsten und dauernd werthvollen Arbeiten seines Pinsels gehören alle erst dieser Zeit an, wiewohl manche der älteren noch immer eine gewisse Anziehung ausüben. In jener Glanzzeit eignet seinen Bildnissen eine gewisse Idealität der Auffassung, die sie künstlerisch weit über Früheres und Späteres von ihm erhebt. Ohne die körperliche Hemmung und ohne die Zerstreuung durch die Beschäftigung mit Dingen, die von der künstlerischen Produktion abseits liegen und leicht weitab führen, hätte er von da an ein sehr vorzüglicher Bildnißmaler werden müssen. Die romantische Schwächlichkeit als Ausgangspunkt macht sich bei ihm bis in spätere Zeit in der unangenehm auffallenden Vorliebe für einen Maßstab unmittelbar unter der Lebensgröße bemerkbar. Namentlich in weiblichen Bildnissen begegnet derselbe oft; erst in der Produktion der letzten Jahre hat er sich davon ganz emancipirt.

Ich gebe ohne Rücksicht auf die Zeitfolge, deren genaue Innehaltung mir so wie so unmöglich wäre, kurze Notizen über den Inhalt der Ausstellung.

Eines der besten Bilder, die er je gemalt hat, ist unbedenklich sein Selbstporträt, welches ihn im Hauskleide, mit dem Sammetkäppchen auf dem Kopfe, bequem sitzend en face darstellt. Das Bild scheint im Firniß etwas nachgedunkelt zu haben, wodurch aber die einheitliche Wirkung seiner Farbe nur noch gewonnen hat. — Drei Porträts von Gustav Magnus waren ausgestellt, ein früheres etwas trocken, eines, wohl aus den letzten Jahren des Dargestellten, mit allzu rosigem und kühlem Fleisch; dagegen, unbedingt aus letzter Zeit, eine meisterhafte Arbeit ein kleines Brustbild desselben, nur gezeichnet, nicht gemalt. — Von dem Banquier von Magnus ist ein Bild aus früherer Zeit vorhanden, welches sich durch lebendige Erfassung der Persönlichkeit, durch einen frischen gesunden Wurf in der Darstellung auszeichnet. — Von der Tochter dieses Banquiers, der späteren Frau von Lestocq, sind drei Bilder vorhanden, eines aus ihrer Kindheit, ziemlich verschwommen romantisch; ein zweites, gleich wie ersteres ein Brustbild, scheint im Reithabit gemalt zu sein und hat einen aus der ganzen Sammlung Magnus'scher Porträts entschieden herausfallenden Charakter. Wenn ich das Bild in South Kensington angetroffen hätte, so würde ich es für ein charakteristisches und unzweifelhaftes Werk irgend eines guten englischen Porträtmalers gehalten haben, wozu freilich die Erscheinung der Dargestellten, das zarte, fein geschnittene Gesicht mit dem eigenthümlichen ὑγρόν der Augen wesentlich mitwirkt. — In einem späteren Bilde erscheint sie als Frau, und als Pendant dazu ihr Gatte, beide Bilder tüchtig, aber nicht gerade hervorragend.

Eines seiner besten Bilder, dem man so recht die Liebe ansieht, mit der es gemalt ist, hat der Künstler von seiner Mutter geliefert; auf dunklem Hintergrunde sitzt die ehrwürdige alte Dame in der abretten Haltung, die wir an den Vertreterinnen jener Generation kennen, in einem rothen Sammetsessel, auf dem Kopfe die große weiße Haube, deren sich unsere Generation kaum noch erinnert, die Hände im Schoße übereinander gelegt. Das Bild ist so aus einem Guß in Haltung, Zeichnung und Farbe, wie wenige, die Magnus gemacht hat; Kopf und Hände in Zeichnung und Malerei geradezu hervorragend: man hat den Eindruck, die Persönlichkeit als lebendig zu kennen, nachdem man sie nur im Bilde gesehen.

Gleichfalls der Familie des Künstlers gehört das beste Kinderporträt an, der Kopf eines Knaben (der Assessor Magnus als Kind) in Pastell, vom December 1840. Die frische Kindlichkeit und Anmuth dieses Köpfchens steht in bemerkenswerthem Gegensatze zu der wunderlichen Unfreiheit fast aller seiner übrigen Kinderbildnisse; namentlich einige der ältesten, so Nr. 10, zwei kleine Mädchen darstellend, erinnern geradezu an die befangensten Quattrocentisten. Auszunehmen hiervon sind außer dem genannten allenfalls noch zwei Kinderporträts, zunächst das etwa achtjährige Töchterchen des Grafen von Redern, ein Bild, das zwar in der Komposition wohl als verunglückt zu bezeichnen ist. Der Schauplatz desselben ist nämlich der Sitz eines Sophas, auf welchem das Mädchen in kauernder Stellung sitzt; der rechte Arm — dem Beschauer zugewendet — ist über ein großes Kissen gelehnt, wodurch die Haltung etwas Mühsames und Unsicheres erhält. Dazu hat der Kopf einen ältlichen Anflug, aber gemalt ist das Bild meist recht gut.

Viel uneingeschränkter kann man dem Knabenporträt des jetzigen Kaplanes Fürsten Radziwill in rothbraunem Kittel Beifall zollen; der Kopf von vornehmem Schnitte und Teint sieht so klar und plastisch aus dem Bilde heraus, daß es eine wahre Freude ist und von irgend einer Befangenheit des Künstlers auch nicht eine Spur bemerkt wird.

Ein anderes Knabenbildniß gehört jenem Genre an, welches vorhin angedeutet wurde. Es ist ein Sprößling der Familie Brüstlein, im groben Strohhute mit malerischer Drapirung, das Auge mit eigenthümlichem, sinnendem und schwermüthigem Ausdrucke aufgeschlagen, als Porträt uns heutzutage befremdlich, als Genrebild und Studie sehr ansprechend und vortrefflich gemalt, namentlich ungleich

Digitized by Google

harmonischer in der Färbung, als das Meiste, was Magnus in jener Zeit gemacht hat.

Von Berliner Berühmtheiten sei zunächst das Porträt des Malers Köster genannt, dessen häßlichem Kopfe Magnus durch Hervorhebung des bedeutenden geistigen Momentes eine eigenthümliche Anziehung zu geben verstanden hat, wiewohl die malerischen Mittel nicht auf einer bedeutenden Höhe stehen. Das Bild ist durch Feckert's Lithographie bekannt.

Dem aus dem Jahre 1862 stammenden Porträt des Kapellmeisters Taubert kann ich keinen rechten Geschmack abgewinnen; es scheint mir der Persönlichkeit nicht gerecht zu werden, streift im Kolorit zu sehr in's Rosenfarbene und hat in der Zeichnung namentlich der Wangen einige bedenkliche Schwächen. — Zu einer trefflich modellirten, nur wachsartig glatt ausgefallenen Kopfstudie hat die jetzige Frau Majorin Ritter, geb. Dalton, eine Enkelin Rauch's, Modell gesessen. — Ein markig modellirter Kopf ist der des Geheimen Rathes Wolf, des berühmten Berliner Arztes, aus dem Jahre 1857, auch von sehr gutem Kolorit. — Auch Christian Rauch ist von Magnus gemalt, aber mit Ausnahme der tadellosen Regelmäßigkeit dieses Kopfes, die ihn zu einer selten übertroffenen Schönheit machte, hat Magnus nichts festzuhalten gewußt. Ebensowenig ist es ihm gelungen, dem bereits in Rom gemalten Thorwaldsen beizukommen, dessen Gesicht, was sonst bei Magnus fast nie vorkommt, flach und ohne Relief ist.

Einen in jeder Beziehung hervorragenden Platz in dieser Reihe beansprucht sodann das Porträt des Generalfeldmarschalls Grafen Wrangel. Es ist das einzige ausgestellte männliche Porträt in ganzer Figur und sowohl durch die frappante Aehnlichkeit wie durch die künstlerische Erfassung der Persönlichkeit bedeutsam, wie es auf der anderen Seite eine bei Magnus kaum je in solchem Grade bewährte Meisterschaft in der Komposition zeigt und außerdem ganz vortrefflich gemalt ist. Der Feldmarschall steht an seinem Arbeitstische, hinter ihm auf einem Sessel ruht der Helm, und im Hintergrunde blickt man in eine weite Säulenvorhalle, in welcher Ordonnanzen ab- und zugehen. Das Ganze ist eine Schöpfung von einheitlichstem Fluß, und der Gedanke des obersten Heerführers tönt in allen Theilen der Komposition wieder. Das Bild ist, wenn ich recht unterrichtet bin, im Jahre 1848 gemalt, also in Magnus' bester Zeit.

Zu den Berühmtesten unter den Berühmten, die er gemalt, und zu den vollendetsten seiner Porträtdarstellungen gehört sodann sein Felix Mendelssohn-Bartholdy. Das Porträt ist typisch geworden und hat wohl die äußere Erscheinung des großen Tondichters für die Nachwelt endgiltig fixirt. Es ist von seltenster Einfachheit: der Komponist, bis ungefähr zur Hälfte sichtbar, steht einfach gegen einen dunkeln Hintergrund da, die Arme auf der Brust gekreuzt, der eigenthümlich gezeichnete Kopf mit der sehr schmalen Nase und den schmalen Backenknochen, der darüber prächtig weit ausladenden gewölbten Stirn und dem herrlichen krausen Haare sprüht Geist und Leben; man sieht ihm die produktive Arbeit und die Fähigkeit zu schöpferischem Wirken an. Das Bild ist von Feckert lithographirt und von Seidel meisterhaft gestochen*).

Nach ihm mögen dann gleich die drei anderen Stücke des musikalischen vierblätterigen Kleeblattes angeführt werden, durch dessen Kontrefeiung allein Magnus sich einen mit Ruhm genannten Namen gesichert haben würde. Es sind das zuerst die beiden gefeiertesten Sängerinnen in Magnus' bester Zeit, Jenny Lind und Henriette Sonntag. Das Bild der Lind, lebensgroßes Kniestück, mit in dem Schooße übereinander ruhenden Händen, ist durch die Reproduktionen — namentlich die Lithographie Feckert's — weltbekannt, und auch dieses gleich dem von Mendelssohn typisch geworden. In der scharfen Drehung des Halses ist ein leichter Anflug von einem herrschenden und nicht gerade schönen Modegeschmack in demselben wahrzunehmen; dies dürfte aber auch das Einzige sein, was daran auszusetzen wäre. Die Färbung ist kühl, aber nicht unharmonisch, und paßt sogar trefflich zu dem Ausdrucke des Kopfes. Die ganze Erscheinung hat etwas Poetisches, echt Künstlerisches, ohne jede Prätenston und ohne jedes gemachte Wesen. Sie tritt in recht auffälligen und recht wohlthuenden Gegensatz zu den Erscheinungen verwandten Genres aus unserer Zeit. — Auffällig sind die großen und nicht sehr schön geformten Hände: hier hätte ein wenig Idealisirung vielleicht nichts geschadet. — Nur beiläufig will ich erwähnen, daß auch noch eine kleine Studie zu dem Porträt der Lind vorhanden ist, die indessen bei ihrer großen Unfertigkeit und der absoluten Verschwommenheit aller Zeichnung keinen Eindruck von der Persönlichkeit giebt.

Die dritte in dem musikalischen Bunde, Henriette Sonntag, auch von Feckert lithographirt, ist in einem ovalen Brustbilde dargestellt, mit der höchsten Einfachheit des Apparates, fast ohne jeden Schmuck, in einem dunkelrothen Sammetkleide; aber Hals und Kopf sind meisterhaft modellirt und in einer blühenden Carnation durchgeführt, wie sie in der Zeit, zu der dieses Bild gemalt ist, bei Magnus überraschen kann. Es ist koloristisch vielleicht das beste, was Magnus bis zu der Zeit geleistet hat. Ob im Ausdrucke nicht ein wenig mehr das doch jedenfalls bedeutende geistige Element der Künstlerin hätte zur Geltung gebracht werden können und müssen, wage ich nicht zu entscheiden.

Endlich hat Magnus in einem Brustbilde im Rund den seiner Zeit viel gefeierten Liederkomponisten Cursch-

*) Gute Abdrücke dieser Platte sind sehr selten, da dieselbe im Goupil'schen Druckatelier total verdorben wurde.

Digitized by Google

mann porträtirt. Die Modellirung des lebendigen und anziehenden Kopfes ist ganz vorzüglich, und die verschiedenen Töne sind in glücklicher Weise zusammengebracht.

Die Porträts von Mendelssohn, Jenny Lind und Henriette Sonntag waren auf der Pariser Weltausstellung von 1855 und haben da eine zweite Medaille erworben.

Ein frappant charakteristisches Bild hat uns sodann Magnus von dem vor einigen Jahren nach einer kurzen phänomenhaften Berühmtheit sang- und klanglos zum Orcus gegangenen Porträtmaler der Berliner haute volée Robert Lauchert aufbehalten. Es ist ein piquanter Kopf mit großen feurigen Augen, schwarzem Knebelbart und einem legère umgeschürzten knallrothen Halstuche, eine Erscheinung, bei der man an nichts als einen Kunstreiter denken kann — und das war er ja auch in seiner Art.

Auch zwei andere seiner Berliner Kunstkollegen hat Magnus uns und zwar aus ihren jüngeren Jahren im Bilde bewahrt. Zunächst den größten der jetzigen Generation, Adolph Menzel. Ich kann nicht finden, daß ihm die Jugend besser steht als das Alter, in dem wir ihn kennen, aber hoch interessant ist dieses Zeugniß aus einer früheren Zeit, wo die charakteristischen Formen dieses Kopfes bereits auf das Energischeste ausgeprägt waren, obwohl noch die Frische der Jugend den Meister umgab. Namentlich die Mundpartie und der ausdrucksvoll geformte Mund selber, sowie das Auge sind mit Meisterhand gezeichnet. In der Malerei ist die Modellirung höchlich anzuerkennen: im Uebrigen ist das malerische Verdienst des Bildes bescheidener, und es hat auffallend gedunkelt.

Ferner treffen wir zweimal denjenigen Künstler, dem Magnus zu großem Danke verpflichtet ist, als dem meisterhaften Stecher seines Hauptwerkes, Eduard Mandel. Von ihm hat Magnus am 26. März 1839 ein kleines Brustbild in Aquarell gemacht, welches außer dem Datum und dem Namen des Künstlers die Unterschrift trägt: „Ein andermal besser". Es war kaum nöthig, denn wiewohl die Erscheinung des berühmten Kupferstechers, die uns jetzt mit dem weißen Haare und Bart geläufig ist, von uns Anfangs nur schwer in diesen Zügen wiedergefunden wird, so sieht man doch, daß sie enorm ähnlich gewesen sein müssen, und was die technische Behandlung betrifft, so ist mir wenigstens von Magnus nichts Besseres vorgekommen: sie ist eines ganz gewiegten Aquarellisten würdig. Sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls hat Magnus Wort zu halten versucht, indem er in etwas späterer Zeit seinen Freund noch einmal gemalt hat, und zwar in lebensgroßem Brustbilde in Oel. Das Bild ist uns schon durch den vollen Bart viel näher gerückt als jenes erstere, und insofern können wir zugeben, daß es besser als der erste Versuch geworden ist. Interessanter durch die Frische der Auffassung und durch die sonst von Magnus nicht viel geübte Technik ist mir das ältere, ein Urtheil, welches natürlich keinen objektiven Werth hat und beansprucht.

Zu den bekannten Berliner Persönlichkeiten darf wohl auch der Graf Arnim-Boytzenburg gerechnet werden, von dem ein gutes, wiewohl in keiner Beziehung besonders hervorragendes, aber ausgezeichnet ähnliches Kniestück vorhanden ist. — Interessanter als dasjenige des Grafen ist das Porträt seiner Gemahlin, oder vielmehr sind diejenigen seiner Gemahlin, denn es sind ihrer zwei, obgleich das beinahe unbegreiflich erscheint. Das eine muß etwa aus der Mitte der dreißiger Jahre herstammen. Es ist eine Erscheinung von größerer Fremdartigkeit, als wenn es eine Persönlichkeit von vor mehreren Jahrhunderten wäre, ungefähr wie Berlat's Großherzogin von Weimar auf der Berliner Ausstellung vor zwei Jahren: hölzern, steif, flach, kalt in der Farbe, in der Linien- und Luftperspektive des Hintergrundes unmöglich, im Ganzen unlebendig, beinahe mumienhaft. Es ist dieses Kniestück eines der merkwürdigsten Bilder der ganzen Magnus-Ausstellung, eben durch seine Absonderlichkeit. Und unmittelbar daneben steht von demselben Künstler gemalt dieselbe Persönlichkeit noch einmal: das einzige vorhandene weibliche Bildniß in ganzer Figur, eine lebenvolle, majestätische Erscheinung, einfacher in der Komposition als das Bild Wrangel's, aber von gleicher Rundung und tüchtig gemalt, sowohl in dem reichen violetten Sammetkleide und den sonstigen Nebendingen wie auch in dem Kopfe, dessen Formen und Ausdruck durch Lebenserfahrungen einen kräftigen Stempel erhalten haben. Es ist ein sehr gelungenes, zu Magnus' besten Arbeiten zu zählendes Bild.

Von der Familie Mendelssohn hat Magnus außer dem Komponisten noch mehrere Mitglieder porträtirt, so Herrn Alexander Mendelssohn, dessen Kopf in einem etwas ledergelblichen Tone vortrefflich modellirt ist: dann das aus dem Jahre 1858 stammende Porträt des Herrn Franz Mendelssohn, welches als Bild nur mäßig, im Kopfe jedoch sehr gut gezeichnet und lebendig ist.

Ein vortreffliches weibliches Porträt in halber Figur ist das der Frau Brunzlow; es steht im Charakter demjenigen der Sonntag nahe, hat aber den größeren Umfang vor diesem voraus.

Die sonst noch anzuführenden Porträts gehören sämmtlich der neuesten Zeit an. Unter ihnen ist das Porträt der Frau Kommerzienräthin Borsig vom Jahre 1860 — Kniestück — zu bemerken, in welches der Künstler allerdings wohl etwas mehr gewordene Vornehmheit hätte hinein legen sollen.

Für mich die Perle aller jetzt ausgestellt gewesenen Porträts von Magnus ist dasjenige der Frau Egells. Die Dame sitzt in schwarzem ausgeschnittenem Kleide auf einem eigenthümlich geformten rothen Sessel, auf dessen Lehne der linke Arm gelegt ist, während die Hand ein Buch hält; ein wolkiger schwarzer Schleier wallt vom

Digitized by Google

Haupte über den Hals hernieder; der Hintergrund ist Luft. Dies ist von allen mir bekannten Porträts von Magnus das einzige, welches eine durchaus poetische Komposition hat, außer der Lind das einzige, in welchem die Persönlichkeit nicht mit einer gewissen Trockenheit aufgefaßt, sondern durch einen Anhauch der Kunst verklärt ist. Poesie war überhaupt nicht die Stärke des Meisters, und auch in seinen komponirten Bildern ist nur bei zweien von Poesie die Rede: seine Stärke ist eben der Verstand, und das verräth sich auch in seiner gesammten Produktion. Möglich oder vielmehr wahrscheinlich, daß ihm hier die Eigenart der Persönlichkeit einen höheren Impuls gegeben hat, denn das sieht man der Erscheinung an, daß nicht an ihr gekünstelt ist, sondern daß ein derartiger Eindruck ihr gelegentlich naturgemäß zufällt. Der Kopf, den man nur fälschlich schön nennen würde, hat einen wunderbaren Reiz — der Stimmung, möchte ich sagen —, und der Moment einer Unterbrechung in einer, wie man annehmen muß, anregenden und bedeutenden Lektüre scheint ihr ganzes geistiges Wesen zum Ausdrucke kommen zu lassen. Das Bild gehört, auch was die Malerei anbetrifft, zu den bravourmäßigsten unter Magnus' Arbeiten und in der Farbe zu den harmonischesten: es entbehrt gewisser Töne, die für eine wahrhaft koloristische Wirkung immer unangenehm und schwer zu überwinden sind, und für welche Magnus selbst oder seine Originale eine verhängnißvolle Vorliebe haben, unter ihnen namentlich ein kaltes Rosa und ein noch kälteres Hellblau.

Der neueren Zeit gehören auch noch die Bildnisse einer Anzahl von Familiengliedern an, so das Porträt der Frau Veit, geb. Magnus, die sehr munter und lebendig, ein bischen spinös in die Welt hineinsieht und flott gemalt ist. Ferner ein Fräulein Magnus, im Jahre 1867 gemalt, — ein Bild, bei welchem Magnus offenbar Unglück gehabt hat, wie auch einige sehr sichtbare Korrekturen zeigen. Die früher von ihm bei Kindern übermäßig beliebten klatschrothen Backen stehen so unvermittelt nicht nur im Gesichte, sondern in der ganzen Farbenhaltung des Bildes, daß die malerische Wirkung allein dadurch schon vollständig aufgehoben wird. Sehr anziehend ist dagegen das vom 24. November 1866 datirte Brustbild der Frau Magnus. In eine blau durchzogene Blouse gekleidet blickt die anmuthige Brünette keck aus dem Rahmen heraus; es ist ein nicht prätentiös, aber geistreich gemaltes Bild.

Auch das Porträt der Frau Hauptmann Steffens, geb. Oppenheim, gehört wohl jüngerer Zeit an, ist auch wohl recht charakteristisch in der Erscheinung, wirkt aber als Bild dadurch sehr unglücklich, daß die Figur in dem ovalen Rahmen zu sehr nach der einen Seite gedrückt ist, so daß der rechte Arm abgeschnitten wird, während neben dem linken noch der Hintergrund sichtbar bleibt. — Vom Jahre 1864 ist das in Pastell gemalte Brustbild der Frau Minister von Bernuth, welches ganz ebenbürtig neben dem früher erwähnten Knabenkopfe in gleicher Technik steht. Auch das Porträt des Geheimen Rathes von Decker mit gut modellirtem, sprechendem Kopfe ist wohl der jüngeren Zeit zu danken. Das Porträt einer Engländerin in schwarzem Kleide und grauem Haare ist datirt von 1867. — Als im Jahre 1866 auf der Berliner Ausstellung gesehen erwähne ich noch das Porträt des Fräulein Wilkens, Kniestück, in rosaseidenen Kleide und einer weißen gestreiften Beduine, — ein Porträt, welches sehr wenig malerische Wirkung macht.

Außer diesen erwähnten haben sich von Magnus' Arbeiten aus den letzten Jahren nun eine Anzahl von Studien in die Ausstellung gewagt, die zum Theil ihrer Zeit bei Gelegenheit ihres früheren Auftretens besprochen worden sind. So jene üppige weibliche Erscheinung in schwarzer Kleidung, welche es reichlich mit den meisten seiner wirklichen Porträts aufnimmt. Ferner ein kleines armes Mädchen, welches sehr sorgfältig und tüchtig in ganz moderner Technik und mit recht guter Farbe gemalt ist*). Dann noch eine andere der Nationalgalerie gehörige Studie eines weiblichen Kopfes, welche durch ihre zu abgezirkelten rothen Wangen nicht diejenige Wirkung hervorbringt, die sonst möglich wäre. Nach meiner Erinnerung noch nicht hier gesehen war die Studie eines jungen Mädchens in hellblauem Kleide, lesend. Sie macht den Eindruck, als ob die Modellirung noch nicht beendigt wäre; die gesenkten Augen und der Mund sind etwas fragwürdig, im Uebrigen ist die Technik namentlich in dem blühenden Fleische gut, und der Ausdruck der Aufmerksamkeit glücklich gegeben. — Hoch interessant, gleichfalls eine der wenigen poetisch angehauchten Schöpfungen von Magnus, ist die Studie eines weiblichen Kopfes mit aufgelöstem Haare; der Blick ist wie gegen einen Verfolger scheu zurück und etwas aufwärts gerichtet, der Körper in ein weißes, halb durchscheinendes Gewand gehüllt, durch das man die Körperformen zu erkennen glaubt. Ich weiß nicht genau, in welche Zeit diese Studie fällt, jedenfalls gehört sie zu dem Anziehendsten, was von Magnus vorhanden ist, obgleich man dem Bilde deutlich das bloße Experiment, das Werk des berechnenden Verstandes ansieht. — Gleichfalls als Studie zu behandeln ist das grau in grau in Oel gemalte Brustbild des alten Fritz, in welchem namentlich die Nase, aber auch andere Theile des Gesichtes wohl nicht ganz zu ihrer Geltung gekommen sind, der charakteristische Totaleindruck aber und der stechende Glanz des trefflich gebildeten Auges erreicht ist.

(Schluß folgt.)

*) Etwa im Genre von Otto Meyer.

Digitized by Google

Nekrologe.

Tolstoy †. Am 25. April starb in Petersburg hochbetagt (geb. 1783) Graf Feodor v. Tolstoy. Anfangs Marine-Offizier, verfertigte er neunzehn Medaillons auf die Kriegsjahre 1813—1815 und erwarb dadurch europäischen Ruhm. Dann lieferte er Basreliefs zur Odyssee, zu Amor und Psyche ꝛc. und wurde Vice-Präsident der Petersburger Kunstakademie, deren Ehrenmitglied er seit 1809 gewesen. Er war auch Maler und Kupferstecher. In letzterer Zeit beschäftigte er sich mit Galvanoplastik. (Voss. Ztg.)

Oechslin †. In Schaffhausen starb am 28. Mai der Bildhauer Oechslin, der 79 Jahre alt geworden war, ein Schüler Dannecker's; auch unter Thorwaldsen war er in Rom thätig gewesen. Schaffhausen, St. Gallen, Winterthur und andere Städte der Schweiz und Deutschlands besitzen größere Werke von Oechslin.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Der „Fortbildungs-Verein für unbemittelte Mädchen" in Dresden hat vom 15. Mai. d. J. eine weibliche Gewerbe-Zeichenschule (mit 10 Schülerinnen) eröffnet.

Ueber die Thätigkeit des Kunstvereins zu Altenburg liegt uns ein Bericht aus den Jahren 1871 und 1872 vor, der in erfreulichster Weise konstatirt, von welchem Erfolge seine Bestrebungen zur Kunstpflege begleitet gewesen sind. Der Verein hat bereits einen Bestand von 235 Mitgliedern. Durch Anschaffung einer Anzahl neuerer Werke über Aesthetik und Kunstgeschichte wurde der Grundstock zu einer Bibliothek gelegt. Von Seiten des Herzogs wurde dem Verein lebhaftes Interesse und thätige Unterstützung gewidmet; die Staatsregierung gewährte eine ansehnliche Subvention. Regelmäßige Vorträge über kunstgeschichtliche und verwandte Themata trugen lebhaft zur Förderung des Vereinsinteresses bei.

Personalnachrichten.

Dr. A. v. Zahn in Dresden ist zum Direktor der k. Schule für Modelliren, Ornament- und Musterzeichnen ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Auf die Hochfluth neuer Bilder, die sich vor Eröffnung der Wiener Weltausstellung auf unsern Permanenten Kunstausstellungen bemerkbar machte, ist eine Ebbe gefolgt, die um so weniger befremden kann, als am 8. Juni auch die alljährliche Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen eröffnet wird, für welche manche Künstler ihre Gemälde zurückhalten. Die letztere findet diesmal in dem großem Konzertsaal der städtischen Tonhalle statt, weil die Räume der Akademie noch nicht so weit wieder hergestellt sind, und das Schloß Jägerhof, wo sie im vorigen Jahre abgehalten wurde, ebenfalls gründlich renovirt wird. — Unter den minder zahlreichen Neuigkeiten in unsern Kunstsalons befanden sich aber einige von hohem Werthe. So war bei Ed. Schulte ein treffliches Genrebild von Rudolf Jordan, eine alte Holländerin darstellend, in deren Arm ihr Enkel eingeschlafen ist; durch das kleine Fenster bringen die Strahlen der untergehenden Sonne und verleihen der fein charakterisirten Gruppe eine malerische Wirkung. C. Bertling brachte das meisterhaft individualisirte Porträt einer alten Dame, und Fr. de Leuw, ein älterer Düsseldorfer Künstler, der nach längerer Abwesenheit hierher zurückgekehrt ist, stellte eine große Winterlandschaft von solidester Durchführung und ein kleines Mondscheinbild aus. C. Körner erreichte in einer umfangreichen Landschaft mit Thierstaffage nicht die gleiche Wirkung, die seinen sonstigen Werken so hohe Vorzüge verleiht, leistete immerhin aber wieder sehr Verdienstliches, und die Landschaften von Pohle und Herzog, sowie ein norwegisches Genrebild von C. Lorck hatten manches Gute, ohne irgendwie hervorzuragen. — Bei Bismeyer und Kraus fesselte besonders ein Damenporträt von C. Lasch durch die überaus glückliche Auffassung und eine leuchtende Karnation. Zwei größere Landschaften von L. Jacobsen erschienen dagegen ungemein flüchtig in der Behandlung; wir müssen es aufrichtig bedauern, auch diesen begabten Künstler der neuerdings überhandnehmenden dekorativen Richtung huldigen zu sehen. Ein großes Bild von W. Lommen suchte für ein überaus langweiliges Motiv durch die vortreffliche Malerei und höchst naturalistische Wirkung zu entschädigen. Weßhalb aber ein so talentvoller Maler wie Lommen einen so uninteressanten Gegenstand überhaupt wählt, ist uns unbegreiflich, da die Natur doch ungleich Schöneres bietet, als einen von Kohlen geschwärzten Weg, auf dem sich ein von schweren Pferden gezogener Lastwagen aus der im Hintergrunde sichtbaren Fabrik zur Stadt bewegt! Eine Landschaft von B. Schneider ließ erfreuliche Fortschritte wahrnehmen, und Frl. von Perbandt bewies ihr bedeutendes Talent auf's Neue in einem fein gestimmten Strandbild mit reicher Thierstaffage. Ein Werk von ganz vorzüglicher Wirkung aber lieferte A. Chavannes in einer großen Schweizerlandschaft, die ein tiefes, gesättigtes Kolorit und höchst charakteristische Auffassung der gewaltigen Alpen-Natur bei freiem, energischem Vortrag aufwies. Die Genrebilder von F. Hiddemann, H. Sondermann, H. Werner und B. Nordenberg zeigten die bekannten guten Eigenschaften ihrer Meister, ohne zu einer nähern Besprechung Veranlassung zu bieten und das Erstlingswerk von Carl Wünneberg berechtigt zu den schönsten Erwartungen. Es stellt eine Edeldame vor, die ihr Kind in die Wiege legen will und zeichnet sich durch gründliche Durchführung und malerische Wirkung vortheilhaft aus. In dem Bestreben aber, das Fleisch möglichst leuchtend erscheinen zu lassen, ist der junge Künstler zu weit gegangen, so daß wir das darunter pulsirende Blut vermissen. Viel Bilder auswärtiger Künstler boten auch wieder hohes Interesse und fesselten den Beschauer.

Vom Kunstmarkt.

Kölner Kunstauktion. Am 9. Juni kommt die Leonardt'sche Sammlung bei J. M. Heberle zum öffentlichen Aufstrich. Dieselbe umfaßt außer einer Anzahl größtentheils der holländischen Schule angehöriger Gemälde eine Menge kunstindustrieller Gegenstände, namentlich Gefäße aller Art in Thon, Porzellan und Glas aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Von ganz besonderem Interesse ist außerdem das reichgeschnitzte Mobiliar aus der Renaissancezeit, welches der Besitzer nach und nach zusammengebracht, um seine Wohnräume völlig einheitlich damit auszustatten. Dem Kataloge sind lithographische Abbildungen der besonders werthvollen Stücke beigegeben.

Inserate.

Leipziger Kunst-Auktion von C. G. Boerner.

Montag, den 9. Juni 1873,

Versteigerung mehrerer Privatsammlungen von **Kupferstichen, Radirungen, Handzeichnungen, Aquarellen, Oelgemälden, Kupferwerken** und **Kunstbüchern.**

In circa 3000 Nummern umfasst der Katalog die bedeutendsten Künstlernamen aller Schulen von der ältesten bis auf unsere Zeit. Besonders beachtenswerth sind die zahlreichen Radirungen von **Daniel Chodowiecki** und die Stiche von **J. E. Ridinger.**

Kataloge gratis durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder direkt und franco von der

[152] Kunsthandlung von **C. G. Boerner** in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Galerie

zu

Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg. auf chines. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt 7⅓ Thlr. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 9 Thlr.

Digitized by Google

Verloosung von Oelgemälden

und anderen Kunstwerken

zum Besten des

Vereins der Düsseldorfer Künstler

zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe.

Die Besitzer von Loosen benachrichtigen wir ganz ergebenst, daß die **Ziehung**

am Montag den 30. Juni 1873,

Morgens von 9 Uhr ab,

durch einen vereidigten Notar zu Düsseldorf **in dem Lokale der städtischen Tonhalle** stattfinden wird.

Die General-Agenten zum Vertriebe der Loose sind die Herren

Buchhändler **W. Nädelen** (Schaub'sche Buchhandlung) und

A. Schmidt, Marienstraße 23,

beide zu Düsseldorf.

Düsseldorf, den 13. März 1873.

Das Verloosungs-Comité.

Der Unterzeichnete macht wiederholt auf diese mit vorzüglichen Gewinngegenständen ausgestattete Verloosung aufmerksam. Unter anderen Meisterstücken kommt dabei ein vorzüglicher **Oswald Achenbach** **„Castell Gandolfo bei Abendbeleuchtung"** vor.

Loose à 1 Thlr. sind noch zu haben und vom Unterzeichneten gegen Nachnahme oder Posteinzahlung zu beziehen.

E. A. Seemann in Leipzig.

PERMANENTE KUNSTAUSSTELLUNG

in Wien 8, Kärnthnerring (gegenüber dem **Grand-Hôtel**).

Original-Gemälde der hervorragendsten modernen Künstler, als: Andr. und O. Achenbach, Becker, Calame, Courbet, Chaplin, Couture, Decamps, Gauermann, Leys, Madou, Meissonier, Pettenkofen, Makart, Schmitson, Rousseau, Troyon, Schleich, Willems, Waldmüller, Ziem etc.

Ferner zum ersten Male in Wien ausgestellt:

ROBERT FLEURY'S PROZESSION der „HEILIGEN LIGA."

Berühmtes grosses historisches Gemälde

und

KIOERBOC'S Russische Hunde.

Entrée in die Ausstellung 50 Kr. Preiskatalog 30 Kr.

[153] **Alex. Posonyi.**

Grosse Kölner Kunst-Auktion.

Das am **9. Juni** zur Versteigerung kommende **Kunst-Kabinet** des Herrn **D. Leonardt** in **Cöln**, enthält **53 kostbare Gemälde** (darunter von **Backhuysen**, **Both**, **Cuyp**, **Ostade**, **Rembrandt**, **Rubens**, **Ruysdael**, **Wouwerman** etc.), sodann **vorzügliche Arbeiten** in **Porzellan**, **Glas**, **Berg-Krystall**, **Elfenbein**, **Holz** etc. und eine **grosse Zahl prächtiger alterthümlicher Möbel** in **Renaissance-Stil** (darunter zwei vollständige Mobiliare).

Der soeben ausgegebene 300 Nummern umfassende und mit 6 Tafeln illustrirte Katalog wird auf Verlangen gratis zugesandt.

Unter der Presse befindet sich:

Katalog des Kunst-Nachlasses des Herrn Maler Verreyt in Bonn etc.;
Versteigerung am 13. Juni.

[154] **J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Cöln.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3⅓ Thlr.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1½ Thlr.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 34.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

6. Juni 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Eduard Magnus und die Magnus-Ausstellung in Berlin. — Aus dem Oesterreichischen Kunstverein. — J. Andrews †. — Münchener Kunstverein; Kopienmuseum in Paris; Gemälde-Ausstellung der Londoner Kunstakademie. — Aus Tirol; Marmorstatue Friedrich Wilhelm's IV. von Bläser; Archäologische Untersuchungsreise nach Samothrake; Cavour-Statue von Tupré. — Berichtigungen. — Zeitschriften. — Berichte vom Kunstmarkt; Pariser Kunstauktion. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Inserate.

Eduard Magnus und die Magnus-Ausstellung in Berlin.

Von Bruno Meyer.

(Fortsetzung.)

Ich komme nun zu den Gemälden, welche anderen Genres als dem Porträt angehören. Unter ihnen war wohl das interessanteste jenes Genrebild vom Jahre 1830, welches zwei Mädchen und einen jungen Mann in italiänischer Tracht unter einem Fruchtbaume in Unterhaltung darstellt. Das eine der Mädchen steht erhöht auf einer an den Baum gesetzten Leiter, das andere neben der letzteren, und von ihr empfängt der rechts sitzende junge Mann mit schwärmerisch aufgeschlagenem Blicke eine südliche Frucht. Das ist die allerreinste Romantik, die sich irgend denken läßt, jene Gewaltsamkeit in der Hypostasirung der Empfindung, jene Verkünstelung der Natur und naturwüchsiger Menschen und jene Geist- und Lebloſigkeit in Bewegungen, Mienen und Gruppirung, wie sie der chemisch reinen Romantik zukommt. Es ist ein Schablonenbild aus jener Zeit, an dem man die ganze Verirrung der Richtung und, einige Spitzen von dauernder Bedeutung ausgenommen, die Höhe dessen, was sie zu erreichen vermochte, erkennen kann. — Ganz ähnlicher Richtung gehören noch einige andere Studien einzelner Figuren an: so eine Italiänerin, lebensgroßes Kniestück, trocken und grell in der Farbe, ohne rechte Vertiefung des Bildes, unlebendig im Kopfe. — Geradezu unheimlich sind dann jene beiden wohl auch italiänischen — vielleicht auch spanischen? — Mädchen, von denen namentlich das eine, zumal in den Augen, auf das Entsetzlichste verzeichnet ist.

Bessere Tonarten schlägt Magnus dann in späteren Bildern an. So hat er z. B. eine kecke Bäuerin mit aufgestütztem linkem Arm und großem Strohhute gemalt, bei der es zwar nicht schön ist, daß der vorspringende Ellenbogen einem die ganze Vorderlinie des Körpers verhüllt, und deren Profil auch nicht so schön ist, daß man den Kopf expreß hätte in dieser Ansicht zu malen brauchen; aber das Bild ist lebendig, frisch und gut in der Farbe. — Nicht so viel Lob läßt sich einer Frucht- und Blumenhändlerin spenden, gleichfalls in lebensgroßem Hüftbilde. Die gewaltsam nach außen gedrehten Augen sind schrecklich forcirt und in ähnlicher Weise wie bei jenen italiänischen Mädchen falsch gezeichnet. Es fehlt hier auch an einer rechten Geschlossenheit des Kolorites, und die Gestalt im Ganzen ist auch nicht aus einem Gusse. — Ansprechend ist die nicht vollständig durchgearbeitete Studie eines Savoyardenknaben.

Mit ganz eigenthümlichem Interesse aber sieht man heute jenen bekannten Fischerknaben von Nizza mit dem aufgestützten Arme, welcher einst — es war anfangs der 40er Jahre — auf der Berliner Ausstellung Furore machte und Alles in Entzücken versetzte. Es war die Zeit, als man hier anfing, realistisch zu malen; und da kann man es sich erklären, wie die flotte, freie Manier, eine nicht romantisch zugestutzte, sondern naturwüchsige Persönlichkeit in einer nichts weniger als etiquettemäßigen Haltung, in ihrer wirklichen, wahren, durchaus nicht eleganten Tracht, mit einer nur das Wesentliche des Ausdruckes mit Bewußtsein markirenden Technik darzustellen, zunächst gegen das Gewohnte einen befremdlichen und durch die schlagende Wahrheit und die einleuchtende Berechtigung des neuen Weges in der Kunst einen bannenden und erfreuenden Eindruck

Digitized by Google

machen mußte. Heutzutage ist Derartiges so das Gewöhnliche geworden, und die Technik in der Behandlung solcher Gegenstände so weit über das hier von Magnus Gemachte gesteigert, daß ein solches Bild kaum bemerkt werden würde; immerhin aber wird die Geschichte des Realismus in der Berliner Malerei von diesem Bilde und seinem einstigen Erfolge Notiz zu nehmen haben.

Seine drei Hauptwerke im Fache der figürlichen Komposition waren nicht auf der Ausstellung. Zu diesen gehört hierher zunächst jener von der Meerfahrt zurückkehrende Grieche, der von Weib und Kindern zärtlich empfangen wird, — ein Bild, welches zu Paris im Jahre 1836 gemalt, eine merkliche Wandelung der künstlerischen Anschauung bei Magnus und in der Zeit bezeichnet. Noch begeistert man sich für Banditen- und Räuberwesen auf gut romantisch, aber schon kommt eine natürlichere Auffassung, welche weniger auf das romantisch extravagante Moment solcher Vorwürfe, als vielmehr auf das rein menschliche Werth legt. Auch tritt bereits die Natur dadurch in ihre Rechte, daß diese Komposition auf eine gut wiedergegebene Lichtwirkung durch Abendbeleuchtung vom Hintergrunde her angelegt ist, und also an die Stelle jenes romantischen, meist ganz unmotivirten Hell und Dunkel eine richtige, wohl studirte und durchgeführte natürliche Beleuchtung tritt. Das Bild befindet sich in der Berliner Nationalgalerie.

Das zweite ist sodann jenes reizende lebensgroße Rundbild zweier Kinder, die mit Blumen spielen, weltbekannt durch den vortrefflichen Stich von Eduard Mandel. Dieses Bild wird stets zu den anmuthigsten Blüthen der Genrekunst neuerer Zeit gehören durch die Grazie des Motives, durch die Liebenswürdigkeit der Kinder und durch die Rundung der Komposition. Es ist fast unbegreiflich, daß ein Künstler, der eines solchen Werkes fähig war, nicht in derselben Richtung auch mehr hervorgebracht hat, und fast ebenso unbegreiflich im Hinblick auf die meisten seiner Kinderporträts, wie er in diesem Genrebilde eine solche wahrhaft erquickende Naivetät und Unmittelbarkeit der Kindergebahrung hat erreichen können. Das Original dieses schönen Bildes ist leider nach England verschlagen, und es wurde daran nur durch eine Untermalung einer Wiederholung erinnert, welche der Meister leider nicht vollendet hat.

Das dritte ist jener Orpheus, der die Eurydice aus der Unterwelt zurückführt. Das Bild war im Jahre 1866 in Berlin ausgestellt und auch 1867 auf der Pariser Weltausstellung. Ich habe es seiner Zeit sehr überschätzt und dafür von dem Künstler selber, der sich dieser Leistung gegenüber zu einer ganz freien Selbstkritik erhob, eine sehr freundlich eingekleidete, aber sehr energische Reprobation bekommen. Die Aufgabe überstieg in der That Magnus' Kräfte. Eine Komposition heroischen Charakters in lebensgroßen ganzen Figuren, bei denen auch der nackte Körper, den zu üben Magnus fast gar keine Gelegenheit gehabt hat, eine Rolle spielte, das Alles war für den modernen und eines individuellen Stils durchaus nicht mächtigen Portraitmaler zu viel. So ist denn das Bild im Allgemeinen gut intendirt, im Einzelnen auch vorzüglich gemalt, wie z. B. gerade in den Körpern, aber die Köpfe, vor Allem der etwas geschniegelte des Orpheus, genügen nicht der Schwere des Motives. — Wohin das Bild gekommen ist, weiß ich nicht. In Paris machte es Fiasco.

Außer den Genrebildern hat die Ausstellung noch mit einer ganz vereinzelt dastehenden landschaftlichen Studie bekannt gemacht, und diese ist neben den spielenden Kindern das zweite der vorhin als wahrhaft tief poetisch bezeichneten Werke. Es ist eine Landschaft italiänischen Charakters: Berge im Hintergrunde, vorne ein Kirchhof mit verschiedenen Grabdenkmälern und hohen schlanken Bäumen: eine Stimmungslandschaft, wie nur eine gemalt werden kann, von einer wunderbar ergreifenden Poesie, und, wiewohl in den Einzelheiten durchaus nicht besonders ausgeführt, so daß man die Hand des in der Landschaftsmalerei nicht Geübten leicht daran erkennt, hat sie doch die künstlerische Intention, den eigentlichen Grundgedanken mit großer Kraft zum Ausdruck und zur Wirkung gebracht. Es ist für mich eines der anziehendsten Werke, die Magnus je geschaffen hat. —

Ueberblickt man diese Thätigkeit, so ergiebt sich mit Leichtigkeit, daß Magnus zwar kein bahnbrechender Meister, ja nicht einmal eine fest geschlossene Individualität als Künstler mit einem ausgeprägten eigenartigen Stile und konsequenter innerer Entwickelung gewesen ist; aber auf der anderen Seite ergiebt sich, daß sowohl sein Können hinreichend, wie seine allgemeine und künstlerische Bildung tief genug war, um ihn unter günstigen Umständen und bei glücklicher Stimmung zu einer nicht ganz unerheblichen Anzahl von Schöpfungen zu befähigen, denen zu jeder Zeit eine nicht geringe Bedeutung beigemessen werden kann und wird.

Neben seiner künstlerischen Thätigkeit fand sich nun Magnus aber auch gemüßigt, in die Kunstverwaltung resp. in die Kunstwissenschaft einzugreifen, und, wie es bei so unglücklicher Zwitterbildung wie die seinige, meist geschieht, ist er, wie als Künstler überwiegend und übermäßig durch den Verstand, so in seiner wissenschaftlich kritischen Thätigkeit durch seine künstlerische Disposition, oder richtiger gleich gesagt: durch Vorurtheile bestimmt.

Doch muß vorweg auf ein wirkliches Verdienst hingewiesen werden, welches er sich auch in dieser Richtung erworben hat. Das sind jene Untersuchungen über die beste Beleuchtung von Räumen zur Aufstellung von Gemälden. Er ist der Erste gewesen, welcher über diese höchst wichtige Frage zusammenhängende, überzeugende und zu sicheren Resultaten führende Untersuchungen nach einer durchaus wissenschaftlichen, ja streng mathemathischen Methode angestellt

Digitized by Google

hat. Es ist ja bekannt, daß seine Ergebnisse sowohl wie sein Vorgehen überhaupt nicht ohne Einfluß geblieben sind. Seine Theorien sind in Berlin durch praktische Experimente in nach seinen Maßen konstruirten Bretterbuden mit allen möglichen Beleuchtungen durchprobirt worden, und die Anlage der neuen Nationalgalerie ist wesentlich mit durch seine Ergebnisse bestimmt. Namentlich hat er dem sehr glücklichen und durchaus in der Natur der Sache begründeten Gedanken Anerkennung verschafft, daß es für Bilder die vortheilhafteste Manier ist, sie in derselben Weise schräg gegen das Licht zu stellen, wie sie von dem Künstler in dem Atelier gearbeitet werden. Ich habe neulich bereits davon Notiz genommen, daß die Räumlichkeiten der Berliner Kunstakademie bei der diesmaligen Kunstausstellung nach diesem seinem Prinzip angeordnet waren, und wenigstens in dem halbrunden Hinterbau der neuen Nationalgalerie werden die Bilder an den in den Radien aufgestellten Wänden ebenfalls in dieser Manier aufgehängt werden.

Die Arbeit von Magnus hat lediglich den einen Fehler, daß er seine schematischen Normen für unumstößlich und ausschließlich hielt, während sehr intelligente und in ausgeführten Arbeiten glückliche Baumeister bewiesen haben, daß seine Verhältnißzahlen für Höhe und Grundfläche der Bilderräume und die Größe der seitlichen oder Oberlichtfenster durchaus nicht in allen Fällen die besten sind. Ferner kann die Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß die nachtragsweise zu seiner ersten Arbeit gelieferten architektonischen Entwürfe, mit welchen er die praktische Möglichkeit, die von ihm aufgestellten Normen zu verwirklichen, beweisen wollte, architektonische Unmöglichkeiten waren.

Was er nun aber weiter literarisch in Kunstangelegenheiten produzirt hat, verdient beinahe uneingeschränkten Tadel und unbedingte Ablehnung. Auf die Kunstverwaltung hatte er sich, wie schon vorher bemerkt, begünstigt durch die hier zu Lande bestehenden thörichten Einrichtungen, nach welchen beispielsweise die Kunstakademie für eine Autorität in allen möglichen, von Künstlern *als solchen* gar nicht zu übersehenden Kunstangelegenheiten betrachtet und zu Rathe gezogen wird, und weiter begünstigt durch den Mangel entweder an Inhabern überhaupt oder wenigstens an qualifizirten Inhabern der bedeutendsten Plätze in der Kunstverwaltung, einen großen Einfluß erworben, der durch seine ausgedehnten und nach allen Richtungen hoch hinauf reichenden persönlichen Konnexionen noch mächtiger wurde. Mit seiner Begabung und seinen Kenntnissen hätte er in dieser Lage einen sehr heilsamen Einfluß ausüben können, wenn er erstens ohne jede persönliche Rücksicht einer bestimmten Idee in den öffentlichen Kunstangelegenheiten selbstlos gedient, und wenn er zweitens seine bessere Bildung dazu benutzt hätte, sich von den lächerlichsten Künstlereinseitigkeiten, vornehmlich von dem Groll und der Bitterkeit gegen die wissenschaftliche Kunstbetrachtung und die wissenschaftliche Kritik, frei zu halten. So aber kann es ihm schwer vergessen werden, daß er beispielsweise bei Gelegenheit der Andrea del Sarto-Restaurations-Affaire, in der die Künstler als Korporation einen offiziellen gemeinsamen Schritt gegen das begangene Verbrechen unternahmen, es *ausgesprochener Maßen* absichtlich vermied, die Galerie zu besuchen, weil — er seine angenehmen persönlichen Beziehungen zur Familie des Generaldirektors nicht kompromittiren wollte dadurch, daß er sich selbst über die Sache eine Meinung bildete.

Oeffentlich hervorgetreten und somit weiteren Kreisen bekannt geworden ist Magnus als Stimmführer der Künstlerschaft in kunstwissenschaftlichen und Verwaltungs-Angelegenheiten vorzugsweise bei drei Gelegenheiten. Einmal ist sein Name mit dem bekannten Streite über den Umbau des Schinkel'schen Museums in Berlin in der Weise verflochten, wie den Lesern der Zeitschrift aus meinen früheren eingehenden Berichten über diese Sache bekannt ist. Ich füge zur Beleuchtung der Thatsachen hier nur das hinzu, daß es eine der ersten Handlungen des neuen Galeriedirektors *Julius Meyer* gewesen ist, den begonnenen Umbau, den man nach Magnus' persönlichen, nicht einmal von der Kommission getheilten Ansichten nicht bloß über die jetzt in ihrer Beleuchtung am meisten beeinträchtigten Säle, sondern über die ganze Gemäldegalerie ausdehnen wollte, zu inhibiren.

Seine beiden letzten Manifestationen fallen in das Jahr 1871. Er gehörte, wie bekannt, zu den Unterzeichnern der Künstlererklärung betreffs der beiden Holbein'schen Madonnen, und er konnte es sich nicht versagen, seine Ansicht über die Sache in einem Vortrage, der später als Broschüre gedruckt worden ist, des Weiteren auseinanderzusetzen. Es versteht sich von selber, daß er darin nichts that, als die gewöhnlichen und längst zwanzigmal widerlegten Künstlerphrasen von der Unfähigkeit der Kunstforscher zur Beurtheilung von Kunstangelegenheiten, von der „Schönheit" und „Idealität" der Dresdener Madonna, von den möglichen und unmöglichen Leistungen eines Kopisten, u. s. w. u. s. w. zu wiederholen, in einer Form, deren anmaßender Ton ebenso unangenehm war, wie der übermäßig gewöhnliche Stil der Darstellung.

Schon unmittelbar vor dem Holbein-Kongresse war ferner ein von ihm vor Künstlerkreisen gehaltener Vortrag — er wandte sich stets an dieses Publicum, von dem er wußte, daß es ihn nicht übersehen konnte und ihm, in gleichen Vorurtheilen befangen, von vorne herein zufiel, — über die Polychromie in der Sculptur und Architektur publizirt worden, welcher gleichfalls alle alten abgelegten Einwendungen gegen die Ergebnisse exakter Forschung unbekümmert wiederholte und gegen die nachgewiesenen Thatsachen ein Phantasiegemälde der griechischen Kunst zur Zeit der höchsten Blüthe in's Feld führte. In der üblen

Digitized by Google

Lage, in der er sich befand, in dieser Frage mit Koryphäen der Kunstwissenschaft älterer Generation in Uebereinstimmung zu sein, dagegen einige der hervorragendsten Künstler unserer Zeit, namentlich die Architekten Hittorf und Semper, zu seinen Gegnern zählen zu müssen, warf er diesen vor, sie hätten den von ihnen beobachteten Dingen eine zu große Tragweite beigemessen und sich den Konsequenzen ihrer Beobachtungen besinnungslos überlassen, statt daß er sich hätte sagen sollen, daß diese Künstler eben zu sehr von dem Ernste der wissenschaftlichen Forschung durchdrungen und der Methode kritischer Deduktion zu mächtig waren, als daß sie sich durch vorgefaßte Meinungen hätten den Thatsachen gegenüber die Augen verschließen lassen können.

Das eigenthümlichste Malheur und die schlagendste Widerlegung dieser Arbeit lag in dem wunderbaren Anachronismus ihres Hervortretens. Will man nämlich die glänzendsten Bestrebungen innerhalb der Berliner Architektur der letzten Jahre zusammenfassen, so muß man sagen: die Berliner Architektur strebt wieder zur Farbe zu kommen. Was Leute wie Gropius, Lucae, Spielberg u. s. w. an Hervorragendstem gemacht haben, das sind ihre farbigen Dekorationen, die sich nicht bloß auf das Innere beschränken, sondern die auch das Aeußere der Baulichkeiten durch Hinzuziehung der verschiedensten Materialien, selbst der farbigsten, wie z. B. wirklicher Gemälde auf Schiefer- oder Marmorplatten, farbig glasirter Majoliken und dgl., koloristisch zu beleben mit Glück versuchen; und, wo der Architektur ganz freies Spiel gelassen ist, sich nach der Neigung ihrer Phantasie ohne jede Rücksicht auf Bestellerlaunen, Preise und dgl. gehen zu lassen, da treten solche Sachen auf, wie z. B. die Weihnachtsdekoration des Kroll'schen Theaters vor einem Jahre (von dem jüngeren Tietz entworfen), welche in Farben wahrhaft schwelgte. — Und gerade als der Vortrag von Magnus erschienen war, da machten zwei hervorragende deutsche Bildhauer, Ernst Hähnel in Dresden im Vereine mit Robert Henze, den Versuch, eine monumentale plastische Gestalt mit dem vollen Schmucke der Farben auszustatten. Wer den Holbein-Kongreß in Dresden besuchte, sah noch auf dem Altmarkte daselbst die köstliche polychrome riesengroße Germania stehen, welche die sächsischen Truppen bei ihrem Einzuge begrüßt hatte.

Und diesen unleugbaren Strömungen und Bestrebungen in der modernsten Architektur und Plastik gegenüber unternahm Magnus, die wissenschaftlichen Beweise für das Vorhandensein der Polychromie bei den Alten anzutasten und als lächerlich hinzustellen, während es doch sehr einfach war, sich zu sagen, daß alle diese Beweise für die hellenische Kunst richtig sein konnten, ohne daß deswegen das von den Griechen Geübte für uns mustergiltig zu sein brauchte, was ja auch von Niemandem in dieser Uneingeschränktheit behauptet worden ist, daß aber doch die Umkehr der neueren Kunst von der Farblosigkeit zur Farbigkeit jedenfalls dafür spricht, daß das Polychromie-System der Alten weder ein Unsinn, noch eine Barbarei, noch eine Unwahrheit gewesen ist. —

Ich glaube nicht, daß ich mit dieser Darstellung und Beurtheilung von Magnus' Thätigkeit außerhalb seiner Kunst ihm Unrecht angethan habe. Viel Dank ist ihm für dieselbe Niemand schuldig; indessen die Spuren und das Andenken dieser seiner Thätigkeit werden vergehen und hoffentlich unter dem neuen Geiste, der in unsere Kunstverwaltung eingezogen zu sein scheint, recht bald. Nicht vergehen aber wird das, was er in seiner Kunst, wenn auch nur vereinzelt, wirklich Hervorragendes geschaffen hat.

Aus dem Oesterreichischen Kunstverein.

Wien, Mitte Mai 1873.

Wohl selten noch haben sich auffallendere Extreme auf Kunstausstellungen begegnet, als es gegenwärtig in den Sälen des Oesterreichischen Kunstvereins der Fall ist, wo Kaulbach mit Courbet zu einem unfreiwilligen Rendezvous zusammen geführt wurden. Des Ersteren „Nero" ist des Letzteren großem Bilde: „Der Künstler in seinem Atelier" unmittelbar gegenübergestellt. Einen Kampf gilt es wohl zwischen diesen beiden Künstlern nicht auszufechten; sie haben sich durch Zufall begegnet, und jeder spricht in seinem ihm angeborenen Dialekt der Kunst so entschieden eigenthümlich und so grundverschieden vom andern, daß sie sich gegenseitig gar nicht verstehen können, und der Versuch, in Parallelen oder Vergleichen sie aufeinander zu hetzen, bei jedem Anlauf mißlingen muß. Auf der einen Seite die Super-Eleganz der Form, die Super-Harmonie in der Anordnung und dem Aufbaue der Komposition — auf der andern das derbste, ja oft gemeinste Handhaben der technischen Mittel, eine räthselhafte Willkür im Arrangement, ein absichtliches Bloßlegen alles Unschönen, welches sich bis zum Unnatürlichen steigert. Kaulbach und Courbet haben auch nicht einen Funken Verwandtes; sie erscheinen neben einander nur übertriebener in ihren Eigenthümlichkeiten.

Der berühmte deutsche Meister hat mit dem „Nero" die Reihe seiner welthistorischen Bilder wieder um eines vermehrt. Das Werk ist schon genugsam beschrieben worden und durch die photographische Vervielfältigung überdieß allenthalben bekannt, so daß wir uns auf ein detaillirtes Nacherzählen der großen Komposition nicht einzulassen brauchen. Kaulbach ist auch diesmal wieder Kaulbach geblieben: der scharfe, geistvolle Charakteristiker, der Virtuos in der Zeichnung und der Licht- und Schattenvertheilung, der Idealist überall dort, wo es sich darum handelt, das Gemeine zu maskiren, und der fesselnde Dramatiker, wo der Affekt der Leidenschaft hervorquillt;

Digitized by Google

— aber auch jener Kaulbach ist er geblieben, dessen großartiger Gedanke stets in Episoden zerfällt, welche mit dem Centralpunkte in kaum mehr als symbolischen Beziehungen stehen, dessen Gestalten nur durch den fesselnden Rhythmus der Linien zusammengehalten werden, welchen aber der tiefere organische Zusammenhang mit dem Wesen der Darstellung mangelt. Immer und immer kommt man bei den großen Kaulbach'schen Kompositionen auf Raffael's Fresken in der Camera della Segnatura zurück, wo die Lösung ähnlicher Probleme in einer Ruhe und Klarheit sich entwickelt, die bei Kaulbach trotz seines pomphaften Aufwandes technischer Mittel nicht zu finden ist. Vergleicht man Kaulbach und Raffael mit einander, so zeigt sich sofort, wie die wunden Stellen in des Ersteren Bildern gerade darauf beruhen, daß er in der Symbolik weit über die Grenzen der Malerei hinausgeht. Der symbolische Gedanke wird bei ihm aufdringlich und lockert den malerischen Zusammenhang, wenn er ihn nicht gar völlig zerreißt. Schon in der „Zerstörung Jerusalem's" zeigte sich dieses Zerlegen des Grundgedankens in einzelne Akte, welche bei all ihrer virtuosen Detaildurchführung in dem Zusammenreihen doch nur dem pomphaften Schlußtableau eines Ballets ähnlich sind.

Niemand kann es vor Kaulbach's „Nero" läugnen, daß die bedeutungsvolle Epoche des Ueberganges vom Heidenthum zur christlichen Zeit in äußerst geistvoller Weise geschildert ist; die angedeuteten Bedenken aber machen sich hier ebenso lebhaft geltend, wie allen großen Kompositionen des Künstlers gegenüber, höchstens die „Hunnenschlacht" ausgenommen. Das noch einmal in allem äußeren Glanze des Glückes und Genusses auflackernde Heidenthum, ist in der oberen Gruppe des Bildes mit aller Verve dargestellt. Hier drängen sich unter dem Portale des Palastes die nackten Buhlerinnen, die trunkenen Knaben, die Sänger und „Versefliker" um den sich selbst vergötternden Kaiser, der als Apollo mit der Strahlenkrone vor das Publikum tritt, mit der Linken in die von einem Knaben emporgehaltene Lyra greifend, während die Rechte den schäumenden Becher wie im Triumphe emporhebt. Die Gestalt Nero's ist jugendlich, weibisch aufgefaßt, so recht als Symbol des hohlen Pathos, des blos von dem blinden Gehorsam seines Volkes getragenen Imperators, der es als Schauspieler vielleicht ebenso am Gängelbande zu führen wußte, wie ein moderner Cäsar bis vor Kurzem seine Nation. Eine originelle Gestalt ist die des alten Tigellinus, der dem kaiserlichen Sänger Beifall klatscht. In der Senatorengruppe dahinter begegnen uns echt römische Charakterköpfe. In den Gruppen der beiden bacchantischen Knaben und der todten Christin mit ihren beiden Knäblein vor dem Präfekten sind die Gegensätze, die sich im Bilde begegnen, räumlich zu nahe gelegt; es verletzt geradezu, die Orgie unmittelbar neben der Leiche zu sehen; es ist abstoßend, zu sehen, wie in so schönen Formen, in welchen Kaulbach das ganze Bacchanal gezeichnet hat, so viel Bestialität stecken kann. Das Heranströmen der jubelnden Massen von der Terrasse im Hintergrunde, die Gruppen der bekränzten Römerinnen, der germanischen Krieger bis herab zu dem allmählichen Verhallen des Jubels in dem schattigen Garten, umrahmt von imposanter, nur etwas zu schematisch korrekter Architektur, ist ein einheitliches, in sich abgeschlossenes Ganze. — Im Vordergrunde des Bildes entwickelt sich die zweite Gedankenreihe der Komposition; es ist wohl ein Zusammenhang da, aber er beruht nur im Gegensatz; der „prophetische Klang", daß das Christenthum, welches in seinen Urkeimen hier die kosmopolitischen Ideen vertritt, aus den Drangsalen des Märtyrerthums siegend hervorgehen werde, kann einem Musiker und Poeten im ähnlichen Falle eher gelingen als dem Maler, der nur den stummen Augenblick festhält; zum Mindesten ist es Kaulbach nicht geglückt, diesen Grundgedanken in der Gestalt des Apostels Paulus oder der Episode der abtrünnigen Christen schlagend zum Ausdruck zu bringen. Die Christenfamilien bilden für sich keine Einheit, sie zerfallen in nicht unter sich zusammenhängende Glieder und imponiren als Träger einer großen Idee gerade dadurch nicht genugsam der Repräsentation des Heidenthums gegenüber. — In großen, schön komponirten Gruppen wird in der unteren Hälfte das Martyrthum der jungen Christengemeinde geschildert. In herrlichen Linien baut sich in der Mitte die Kreuzigung des heiligen Petrus auf. Die Schergen stemmen sich gerade an, um das Kreuz zu heben, an welches der Dulder mit dem Haupte nach abwärts geschlagen ist. Die rührende Scene, welche sich links davon entwickelt, wo die Mutter dem an den Brandpfahl gebundenen Vater noch einmal sein Kind zum Kusse reicht, könnte für sich, wie die vorher erwähnte Gruppe, allein ein Bild abgeben. Der Zusammenhang mit der oberen Scene ist nur durch das Hinaufblicken des wachehaltenden Aethiopen einerseits und des ängstlich sich umwendenden Mädchens andererseits eingeleitet. Mehr in die Gesammtmasse greift die rechte Gruppe, wo neben heroischer Duldung auch Angst, Schmerz und Verzweiflung ungezügelten Ausdruck findet. Die drohende Gestalt des Apostels und die mit gesenktem Haupte sich von den Gräueln abwendende weibliche Figur gehören in ihren Linien zu den edelsten Gestalten, die Kaulbach bisher geschaffen. In den Gärten, die der übermüthige Kaiser wie „Urwälder" dem Quirinal entlang angelegt hatte, „weil man der Edelsteine schon satt war", wie Tacitus erzählt, verhallt nach rechts hin in klagenden Frauengestalten das Schreckensdrama.

Die Technik des Bildes zu besprechen, ist wohl überflüssig; sie läßt sich ja bei Kaulbach wie immer als „virtuos" bezeichnen. Es ist nur leider zu Vieles schön; die barbarischen Schergen sind so elegant gezeichnet, die Formen

alle so gesund und ebenmäßig, daß wir Manchen mit ein „bischen Courbet“ für seine Missethaten strafen möchten. Gegen seinen „Peter Arbuez“ und die „Schlacht von Salamis“ hat sich Kaulbach in diesem Werke fleißiger an die Natur gehalten, was besonders in den nackten Theilen fühlbar ist. Unter den Köpfen treffen wir zwar viele Bekannte, deren Ursprung sogar theilweise im „Narrenhause“ zu finden ist; aber sie reizen durch ihre beißende Charakteristik, — wenn auch nur vorübergehend; bleibend kann ihr Eindruck deßhalb nicht sein, da sie in „Ideale“ umgesetzt sind, die nie gelebt haben, namentlich nicht in der Seele des Künstlers.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

K. **Joseph Andrews**, einer der besten amerikanischen Kupferstecher, starb am 7. Mai 1873 in seiner Wohnung in Boston an der Lungenentzündung. Näheres über ihn bietet Meyer's „Künstlerlexikon“.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die Ausstellungen des Kunstvereins hatten seit den letzten drei Wochen viel an Zugkraft verloren, wenn man auch manchem Interessanten dort begegnete. Dazu rechne ich namentlich eine Anzahl älterer Aquarelle von B. und E. Adam, Osw. Achenbach, E. Ciceri, A. Deschamps, A. Geist, Th. Horschelt, Schwind u. A. aus der Sammlung einer hiesigen Kunsthandlung, welche recht klar bewiesen, daß es auch eine Kunst giebt, welche nicht auf eine brillante Palette allein angewiesen ist. Das Publikum, welches andere, höhere Anforderungen an die Kunst stellt, scheint sich endlich wieder ermannen zu wollen, nachdem es sich Jahre lang durch das brusle Auftreten einer kleinen aber wohl disciplinirten Partei hat einschüchtern lassen, und hat auch in den Behörden des Kunstvereins Organe gefunden, welche seiner Anschauungsweise Geltung verschaffen. So war der Ankauf der mit spitzem Pinsel gemalten überaus anspruchslosen aber von ächter Liebe zur Natur durchwebten kleinen Landschaft von Fritz vor ein paar Monaten eine pure Unmöglichkeit. Ich glaube das Bildchen nicht besser charakterisiren zu können, als wenn ich sage, daß es lebhaft an einen Dorner erinnert. Von den ausgestellten Genrebildern muß vor Allen H. Kauffmann's „Herrschaftsdiener im Wirthshause“ genannt werden, das in jeder Galerie einen hervorragenden Platz verdiente. Es ist nicht möglich, die Renommisterei eines solchen Schlingels und die pfiffige Ungläubigkeit der Landleute zu köstlicherem Ausdruck zu bringen als der geistvolle Künstler es mit den bescheidensten Mitteln gethan. Ein größeres Bild von H. Arnold führte uns eine der grauenhaften Ueberschwemmungs-Scenen an der Ostsee (1872) vor und zeigte uns eine Handwerker-Familie, welche sich unter das fast ganz zertrümmerte Dach ihres von den Wellen umbrandeten Wohnhauses geflüchtet hat, wobei sie eigenthümlicher Weise trotz des strömenden Regens vollkommen trocken geblieben. L. Loeffz streift mit seinem „Bibliothekzimmer“, in welchem zwei Mönche den Studien obliegen, haarscharf und zwar ohne alle Noth an die Caricatur. Ein paar recht anmuthige Bildchen sind die beiden Pendants: „Ein Liebesbrief“ von H. Schneider, der diesmal weniger bunt ist als in seinem letzten großen Bilde „Der Gang zur Tafel.“ Uebrigens errietbe ohne den Namen in dem Künstler wohl schwerlich Jemand den Deutschen, so entschieden französisch ist Empfindung und Mache. A. Kozakiewicz brachte ein paar Bilder von sehr verschiedenem Werthe. So wenig Anziehendes seine polnische Landschaft hatte, so sehr erfreute sein Genrebild „In Gedanken“ durch Innerlichkeit. Der Versuch W. Pfeiffer's, soziale Elemente, wie Arm und Reich zu verwerthen, ist leider nicht zum besten ausgefallen; er brachte es eben nicht über die Aeußerlichkeiten hinaus. Recht lebendig ist Louis Braun's „Erinnerung an die Novembertage des Jahres 1870 in Frankreich“, und mit zum Besten, was man seit langer Zeit im Thiergenre hier zu sehen bekam, gehört des trefflichen Schmitzberger „Zu heiß.“ Seit den Tagen des Katzenraffaels hat kein Künstler mehr so köstliche Bilder dieser Art gemalt, keiner darin so frischen Humor entwickelt. Die Zahl der ausgestellten Landschaften war beträchtlich genug, doch brachte sie wenig Hervorragendes. Knab's „Italienische Landschaft“, ein paar „Dorfpartien“ von Jul. Lange und eine „Partie aus Kärnten“ von Willroider aufgenommen. Die Plastik war durch Arbeiten von Gösche „Gruppe in italienischem Kostüme“, Grabichler's „Scene aus dem Märchen von den sieben Raben“ und Hirt's „Kind mit einem Hunde spielend“ ziemlich unbedeutend vertreten.

Das neue Kopienmuseum in Paris ist seit Mitte April eröffnet. Die verschiedenen italienischen Schulen sind darin besonders stark vertreten, die anderen dagegen zeigen große Lücken. Von der deutschen Malerei scheint die Verwaltung des Museums ganz Abstand nehmen zu wollen, aber auch die französischen Meister sind bis jetzt schwach repräsentirt, und von der holländischen und vlämischen Schule figuriren in der Sammlung nur einige hervorragende Werke. Nach der italienischen Schule, die namentlich viele Kopien nach Raffael zählt, sind die Spanier am zahlreichsten vertreten. (Ill. Ztg.)

Die jährliche Gemälde-Ausstellung der Londoner Kunstakademie wurde am 5. Mai in Burlington-House eröffnet. Dieselbe enthält 1601 Gemälde und Sculpturwerke, darunter Werke von Landseer, Frith, Goodal, Gilbert, Millais u. s. w. Die größte Aufmerksamkeit erregt Ward's „Bartholomäusnacht.“

Vermischte Nachrichten.

*r. **Aus Tirol.** Das Museum zu Insbruck hat aus Frankfurt a. M. ein schönes Oelgemälde von Jos. Koch erworben. Die Breite beträgt 4' 5"; die Höhe 3' 3". Es stellt eine ideale Herbstlandschaft der Schweiz dar. Links vom Beschauer im Vordergrunde versammeln sich um einen Brunnen, welchem das Wappen des Kantons Bern angeheftet ist, Bauern und Hirten mit ihren Rindern, im Mittelgrund erblicken wir zwei Böcke im heftigen Turnier, daneben ein — Liebespaar, vor dem ein Jäger steht, rechts eine Quelle, die aus einem Schrofen entspringt, vor dem ein entwurzelter Baum liegt. Auf einem Täfelchen lesen wir: J. Koch tirolese in Roma 1817. Der Mittelgrund zeigt uns eine Obstärnte mit prächtigen Bäumen, im Hintergrunde ragen rechts und links waldige Berge, dazwischen Gletscherhörner; Wasserfälle stürzen von den Terrassen. Das Bild ist sehr fleißig gemalt. Links am Berge sind die Farben abgebröselt. — Gleichzeitig wurde ein anderes Gemälde aus dem Nachlaß eines hiesigen Kaufmannes erworben: ein großes, schönes Frühstück von Franz Altmutter. Man würde diesen Künstler, der 1746 zu Wien geboren, nach Tirol wanderte und dort viele Kirchen malte, vergebens im Künstlerlexikon von Nagler suchen. Tüchtiges leistete er als Porträtmaler, besonders rühmt man seine Stücke in Pastell. Sein Sohn Placidus, geboren 1780 zu Insbruck, ertrank 1819 im Innfluß. Etwas liederlich, brachte er es zu keinem bedeutenden Werke; von großer Bedeutung für tirolische Kulturgeschichte sind seine flott mit der Feder hingeworfenen und mit Wasserfarben kolorirten Jahrmärkte und Kriegsscenen aus den Kämpfen von 1809. Das Museum bewahrt Mehreres von ihm. — Für die Kunstgeschichte gestatten Sie mir wohl aus dem Tagebuch des Pfarrers der St. Jakobskirche zu Insbruck, Johann Marksteiner, eine Stelle anzuführen. Sie betrifft den Bildhauer A. Colin, der am 17. August 1612 im achtzigsten Lebensjahre starb. Sein treffliches Denkmal befindet sich auf dem neuen Friedhof zu Insbruck, begraben liegt er jedoch auf dem Friedhof zu Dreyheiligen bei Insbruck. Die bezügliche Stelle lautet: „17. August conducimus den ehrvesten Alexandrum Colin, Bildhauer im Leben, mit Verfertigung kayl. Epitaphien, Begräbnissen und anderer Arbeiten allher zu Ynsbruag, Prag und Wien dreien römischen Kaisern, Ferdinando, Maximiliano und Rudolpho allerhochlobwürdigster Gedächtnüß bestellter und besoldeter Diener gewesen. Mit dem großen Geländ auf Schibung.“ — Seine Frau Marie Flinschauerin aus Mecheln in Brabant war bereits am 2. Juli 1594 gestorben. Ebenso starben fünf Kinder vor ihm. Colin besaß das sogenannte Leopartische Haus nebst Anger und Garten an der oberen Innbrücke unweit des Schießstandes.

Digitized by Google

Aus Potsdam wird der Voss. Ztg. geschrieben: „Kürzlich ist die Aufstellung der Marmorstatue König Friedrich Wilhelm's IV. von Bläser vor der Mitte des Orangeriehauses unter Leitung des Schloßpoliers Schütze glücklich beendet worden. Der von der Königin Elisabeth befohlenen Ausführung liegt die Erscheinung des Königs zum Grunde, welche die bekannte im Charlottenburger Schloßgarten aufgenommene Photographie zeigt, nur daß der Paletot wegfällt und das Haupt unbedeckt ist, indem die linke Hand die bekannte Garde du Corps-Mütze seitlich hält. Im Uebrigen ist der König mit dem linken Fuß vorschreitend, in der Rechten den schlichten Gartenstock leicht aufsetzend und den Blick etwas nach links gewendet, dargestellt, wie wenn er sich eben vom Ausruhen auf dem hinter ihm stehenden Stumpf eines Citronenbaumes erhoben hätte. Sehr sinnig ansprechend sind die Medaillons des würfelförmigen, außerdem Blumenkränze mit Bändern und Fruchtgewinde zeigenden Fußgestelles ausgeführt. Aus kreisrunder Vertiefung erheben sich in angemessener Größe und starkem Relief die sitzenden Gestalten der Poesie (vorn), der Baukunst (zur Rechten des Beschauers), der Gartenkunst (links) und der Skulptur (hinten), bei letzterer erblickt man eine Büste, welche die Züge der Königin Elisabeth trägt. Das ganze hat eine Höhe von mehr als 18 F., wovon 8½ F. auf die Gestalt des Königs selbst kommen. Der Aufstellungsort ist entschieden glücklich gewählt; ein klein wenig vor der Front des Gebäudes vorgeschoben, hebt sich die Statue gut vom Hintergrunde ab und empfängt ein schönes, belebendes Licht. Die Porträtwahrheit macht dem Künstler Ehre, besonders aber auch die geistige Auffassung, die anmuthende Wiedergabe des Königsbildes aus der besten Zeit heiteren, regen Kunstschaffens seines Trägers. Das Postament besteht aus fünf Marmorstücken und ruht auf einer Platte von schlesischem Granit. Vorn liest man: Friedrich Wilhelm IV. Hinten: Im Auftrage | I. M. der Königin Elisabeth | Gustav Bläser fec. | MDCCCLXXIII. — Die Marmorausführung rührt von dem Bildhauer Selbach her.

* **Archäologische Untersuchungsreise nach Samothrake.** Professor A. Conze hat sich in Begleitung der Professoren Hauser und Niemann über Constantinopel nach Samothrake begeben, um die dortigen, bisher niemals durchforschten Ruinen, über deren Befund Conze bereits vor zehn Jahren in seinem bekannten Reisewerke den ersten Bericht gegeben hat, einer gründlichen Untersuchung zu unterziehen. Die Expedition findet auf Kosten der österreichischen Regierung statt, welche den Gelehrten die Korvette „Zrinyi" zur Verfügung stellte. Nach soeben eingetroffenen brieflichen Nachrichten sind die Reisenden an ihrem Bestimmungsorte glücklich angekommen und haben das Ausgrabungswerk mit Erfolg begonnen. Der Unterbau eines durch Erdbeben verschütteten runden Tempels wurde bloßgelegt und bei dieser Gelegenheit eine Anzahl Skulpturen, darunter zwei weibliche Marmortorsi und ein wohlerhaltener Sarkophag aufgefunden.

Giovanni Dupré in Florenz hat jüngst eine Statue Cavour's vollendet, welche demnächst in Turin aufgestellt werden soll. Der dortige Magistrat hat dem Künstler eine halbe Million Francs dafür gezahlt, und dieser hat sieben Jahre lang daran gearbeitet. (Allg. Ztg.)

Berichtigungen.

In Chronik Nr. 21 Sp. 336, unter „Nekrologe" ist zu lesen: „Stetson" statt „Stelson"; in Nr. 24, Sp. 384, unter derselben Rubrik: „Kensett" statt „Kenseli", und 6 Zeilen weiter unten „Daggett" statt „Daggeit"; in Nr. 31, Sp. 497: Bianen" statt „Bianeu" und „Utyrecht" statt „Nytrecht".

Zeitschriften.

Unsere Zeit. No. 10.

Revue der bildenden Künste: Die Berliner Kunstausstellung im Herbst 1872 und ihre Resultate — Die letzten Konkurrenzen auf dem Gebiete der Plastik — Die Bauthätigkeit in Berlin: die Kaisergalerie, der Palast der Preußischen Bodenkreditbank, der Potsdamer Bahnhof, das Nationalmuseum

Christliches Kunstblatt. No. 5.

Ueber die Monumentalisirung der jüngsten nationalen Ereignisse, von Bruno Meyer. — Die Darstellung des Abendmahls durch die christliche Kunst, von Engelhardt. (Schluß.) — Ueber den Zeichnungsunterricht in der Volksschule. — Geschichte der christlichen Grabschriften: das siebzehnte Jahrhundert.

Kunst und Gewerbe. Nr. 20.

Der künstlerische Charakter der antiken Metallgeräthe. (Schluss.)

Berichte vom Kunstmarkt.

Pariser Kunstauktion.

Bei der am 8. Mai im Hotel Drouot veranstalteten Auktion der Galerie des Marquis von Rocheb... wurde ein nicht minder bedeutendes Resultat erzielt, als in der vorausgegangenen Auktion Laurent Richard. Wir lassen die hervorragendsten Preise folgen, die wir dem Berichte der „Chronique des Arts" entnehmen:

Nr.	Gegenstand.	Preis. Francs.
1	Baron, Orangen	1000
2	Corot, Thal von Marcoussis	3800
3	— Ufer der Oise	1020
4	Decamps, Simson	3100
5	— Der barmherzige Samariter	4150
6	Delacroix, Waterloo	6200
7	— Heliodor	7500
8	Delaroche, Weiblicher Studienkopf	1680
9	Diaz, Badende Mädchen	13,000
10	— Kind mit Wachtelhund	2750
11	Constable, Die Hütte	24,500
12	— Bai von Weymouth	56,600
13	Old Crome, Im Wald (Dämmerung)	4000
14	Crome der Jüngere, Bei Norwich	21,000
15	Hoppner, Porträt eines jungen Mädchens	4000
16	Jackson, Porträt Canova's	8000
17	Laddbrooke, Große Eiche	13,000
18	Morland, Schenke	5100
19	Opie, Weibliches Porträt	2800
20	Raeburn, Porträt eines Invaliden	7000
21	Reynolds, Porträt des Sir George Yonge	6000
22	Goya, Die Schwiegertochter Goya's	7500
23	Van Artois, Coques und Bout, Rendezvous auf der Jagd	27,300
24	Boel, Hummer	2950
25	Champaigne, Porträt eines Stechers	2900
26	Coques, Holländischer Pflanzer	2200
27	— Porträt eines Edelmannes	18,150
28	Ehrenberg, Interieur der Jesuitenkirche zu Antwerpen	2050
29	— Im Walde	10,500
30	— Ebene von Barbizon	4850
31	— Kairo	3005
32	— Junge Mutter (Smyrniotin)	11,000
33	— Wald von Fontainebleau	20,000
34	Dupré, J., Sonnenuntergang	3950
35	— Düsterer Sumpf	11,000
36	— Kuhheerde am Ufer eines Flusses	9000
37	— Die alte Eiche	25,000
38	Fromentin, Moschee in der Nähe von Algier	26,000
39	Guillemin, Erste Tanzstunde	3700
40	Leys, Der Hufschmied	8400
41	— Comptoir eines Antwerpener Kaufmanns im 16. Jahrhundert	3100
42	Millet, Gänseheerde	16,000
43	— Bäuerin am Butterfaß	9700
44	Rousseau, Pappeln	10,200
45	— Kuhheerde im Walde	1780
46	— Landschaft	13,100

Digitized by Google

Nr.	Gegenstand.	Preis. Francs.
47	Rousseau, Ziegenhirten	35,500
48	Taffaert, Ludwig XVII.	2500
49	Ziem, Dämmerung	3100
50	Fyt, Hetzjagd	10.000
51	Teniers der Jüngere, Der Dorfbarbier	12,000
52	Verbruggen der Jüngere, Porträt einer jungen Frau in einer Blumenguirlande	5000
53	Simon de Vos, Die Infantin Isabella	13,200
54	de Witte, Italienischer Hafen	2500
55	Boucher, Arion	5800
56	— Schäferscene	2020
57	Callet, Blumenhändlerin	5200
58	Fragonard, Portrait de la Guimard	9610
59	Lépicié, Der junge Zeichner	10,000
60	Beyeren, Fische	9725
61	Cuyp, Ufer des Rheins	4000
62	Goyen, Ufer der Mosel	12,900
63	Hoogh, Junge Mutter	5550
64	v. Huysum, Jan, Fruchtstück	1600
65	Maas, N., Porträt des alten Cornelis Bloemaert	8300
66	Moro, A., Isabella von Valois	18,100
67	Ruysdael, J., Norwegische Kapelle	37,100
68	— Im Dorfe	15,000
69	— und Wouwerman, Verfallene Hütte	31,000
70	Steen, Jan, Das erschöpfte Faß	9000
71	— Frau mit blauem Brustlatz	4000
72	Verspronck, Weibliches Porträt	5600
73	de Witt, E., Grabmal Wilhelms des Schweigsamen zu Delft	5500
74	Wyck, Die Köchin	3400
	Der Gesammt-Ertrag ergab die Summe von Frcs.	912,980

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Claretie, Jules, Peintres et sculpteurs contemporains. 12°. Paris. (Berlin, Asher.)

Inserate.

Von der k. k. Hofbuchhandlung von **Oscar Kramer**, Kohlenmarkt Nr. 18 in **Wien**, sind die bei **Giacomo Rossetti** in **Brescia** erschienenen, und in Nr. 31 des Beiblattes dieser Zeitschrift angekündigten:

Photographische Detail-Aufnahmen der **Chiesa dei Miracoli** (Album zu 29 Blatt) und der **Loggia** oder **Palazzo municipale** zu Brescia (Album zu 23 Blatt) für Oesterreich und Deutschland zu den bekanntgemachten Preisen zu beziehen.

I. Ausgabe. Blattgrösse durchschnittlich 0,40 zu 0,35 Meter, Preis (im Album) à Blatt 5 Lire ital. (einzeln à 10 Lire).
II. Ausgabe. Blattgrösse 0,15 zu 0,13 Meter à 1 Lira. [155]

PERMANENTE KUNSTAUSSTELLUNG

in Wien 8, Kärnthnerring (gegenüber dem **Grand-Hôtel**).

Original-Gemälde der hervorragendsten modernen Künstler, als: Andr. und O. Achenbach, Becker, Calame, Courbet, Chaplin, Couture, Decamps, Gauermann, Leys, Madou, Meissonier, Pettenkofen, Makart, Schmitson, Rousseau, Troyon, Schleich, Willems, Waldmüller, Ziem etc.

Ferner zum ersten Male in Wien ausgestellt:

ROBERT FLEURY'S PROZESSION der „HEILIGEN LIGA."

Berühmtes grosses historisches Gemälde

und

KIOERBOC'S Russische Hunde.

Entrée in die Ausstellung 50 Kr. Preiskatalog 30 Kr.

[156] **Alex. Posonyi.**

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Goethe's
GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 18 Sgr.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3½ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 35.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 2) zu richten.

Inserate à 1½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

13. Juni 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Zur plastischen Anatomie. — Deutsches Gewerbemuseum. — Der Schutz des künstlerischen Urheberrechts. — Rudolf Stang; August Siegert. — Malkasten in Düsseldorf. — Wiener Weltausstellung. — Düsseldorf: Ausstellungen. — Münchener Glasmalerei. — Zeitschriften. — Berichte vom Kunstmarkt: Antwerpen. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Inserate.

Zur plastischen Anatomie.

Ganz treffend bemerkt Lucae im Vorworte zu seinem Prachtwerke über die Anatomie des weiblichen Torso: „Wenn eine Wissenschaft sich der bildenden Kunst verpflichtet fühlen muß, so ist es die Anatomie des Menschen, denn ohne den Beistand jener würde diese nie zu ihrer gegenwärtigen Entfaltung gekommen sein."

Schon mit Vesalius hatten die regen Wechselbeziehungen zwischen Künstlern und Anatomen begonnen, und die Vortheile dieser Wissenschaft für die Kunst wurden einerseits ebenso erkannt wie andererseits die Nothwendigkeit der Zeichnung für die morphologischen und topographischen Darstellungen. Die Ziele, welche die Künstler im Auge hatten, waren aber nicht die der Anatomen; jene trachteten speziell nach dem Studium der Form und ihrer Lagerungsverhältnisse, nach der Vervollkommnung des Aeußerlichen; diese drangen, nachdem das Feld der Topographie und Morphologie allmählich aufgeräumt war, immer tiefer und tiefer in das physiologische Wesen der Natur ein. Die Wandlungen der „Kunst in der Anatomie" waren diesem Umstande zufolge eigenthümlicher Art; auf der wissenschaftlichen Seite entwickelte sich eine mehr schematische Darstellungsweise — auf der künstlerischen wurde das Ideal der Form gesucht. L. Choulant hat in seiner „Geschichte der anatomischen Abbildungen" (Leipzig 1852) in trefflicher Zusammenstellung dargelegt, welche bizarren Wege in dieser Hinsicht von Vesalius an durch die Barockzeit bis auf Albin und Sömmering durchgemacht wurden. Das Ornament in der Zeichnung wurde erst durch die Ideale der genannten Frankfurter Anatomen verdrängt, und wir verfolgten, besonders seit das Mikroskop der Wissenschaft eine neue Aera brachte, dann die spezielle Entwicklung der sogenannten plastischen Anatomie. Anatomen von Fach interessiren sich heute nur selten noch für diesen Theil ihrer Wissenschaft; das Feld gehört wenigen Spezialisten, in erster Linie aber den Künstlern selbst, die ja ihre Bedürfnisse am besten fühlen.

Im Cinquecento, als vorzugsweise Padua den Centralpunkt der anatomischen Wissenschaft bildete, waren es auch zunächst die italienischen Künstler, welche den regsten Antheil nahmen. Das „Wissen" im „Können" offenbart sich ja am deutlichsten in den Werken der großen Meister dieser Epoche, welche sich fast alle eingehend mit Anatomie beschäftigten. Auch in den Niederlanden und in England entfaltete sich später ein reges Leben auf diesem Gebiete und war gewiß nicht ohne Einfluß auf die Kunst; nur bei den Deutschen blieb noch lange, was unter der Haut steckte, ziemlich unbekannt. Die Todtentanz-Bilder des 16. Jahrhunderts zeigen am deutlichsten, wie wenig anatomisches Wissen damals bei den Künstlern zu Hause war. Dürer zirkelte noch ängstlich an Proportionen, als Michel-Angelo längst mit dem Secirmesser in der Leiche herumschnitt. Nur in dem glücklichen Zusammentreffen von Anatomen und Künstlern bildete sich die Wissenschaft, blieb aber mehr oder minder bloß das Eigenthum Einzelner. Die Zeit der Vorurtheile war eben noch lange nicht abgethan, um eine Naturwissenschaft in die Kunst allgemein einzuführen; stand sie doch zur Zeit vollends noch unter dem Schirme der Religion.

Erst gegen das Ende des abgelaufenen Jahrhunderts nahm die Literatur der Kunstanatomie einen bedeutenderen Anlauf und signalisirte gleichsam die Wendung zum Rea-

Digitized by Google

lismus unserer modernen Zeit. Von den vielen Autoren, welche in dieser Epoche den Künstlern Werke zum Studium der Anatomie an die Hand gaben, hat sich in mancher Beziehung der fleißige Bildhauer J. M. Fischer in Wien nicht zu unterschätzende Verdienste erworben. Mit seiner anatomischen Statue, die er zu wiederholten Malen umarbeitete und verbesserte, bevor er sie in Abgüssen vervielfältigte, wurde an den Kunstschulen diesem wichtigen Gegenstande ein aufmerksameres Auge zugewendet und das Studium angeregt. Fischer nahm sich Albin zum Vorbilde, stand aber in der Auffassung der Formen zu sehr unter dem Einfluße Füger's, als daß die Präparate, welche ihm der damalige Anatom Barth zum Modelle stellte, in der richtigen, naturalistischen Weise zur Geltung gekommen wären. Als Schema leistet die Figur noch heute ganz treffliche Dienste; aber der feine Charakter der Natur mangelt ihr. Sie ist eine Idealfigur wie die Skelete Albin's, die nie gelebt haben. Die Auffassung ist eine subjektive und verläugnet für ihren Zweck vollends die Freiheit, in welcher die Natur zu uns spricht. Der denkende Künstler schafft sich sein Ideal in der Darstellung seiner Gestalten; die Anatomie als Interpretin der Natur muß sich an diese eng anschmiegen und nicht von vornherein einen selbständig-idealen Standpunkt einzunehmen trachten; sie darf dem Künstler nicht für die Natur zum Vorurtheile dienen. Die Richtung, welche in dieser Hinsicht in der neueren Zeit eingeschlagen wurde, kann im Hinblick auf das Gesagte nur als eine erfreuliche bezeichnet werden. Neben dem strengen Anlehnen an die Natur bei der Darstellung der Form wird aber auch den psychologischen Erscheinungen allmählich Rechnung getragen. Prof. Dr. E. Harleß hat in seinem „Lehrbuche der plastischen Anatomie" (Stuttgart 1856) zum erstenmale dargethan, wie die menschliche Gestalt vom Künstlerauge beobachtet werden solle; daß das anatomische Wissen nicht bloß in Topographie der Elemente bestehen könne, sondern der überall durchschimmernde Geist in scharfer Kontrole gehalten werden müsse, wenn die Gestalten auf den Bildern leben sollen. Diesem Felde, auf welchem Lavater vergebens herumtappte, ist durch den Aufschwung der physiologischen und vergleichenden Anatomie reiches Material zugeflossen, und gerade die Künstler sollten dieses für sie so wichtige Gebiet mit regstem Eifer pflegen. Welche Geheimnisse birgt doch für sie noch das menschliche Antlitz! Der Franzose Duchenne hat in seinem großen Werke „Sur le mécanisme de la physiognomie humaine" (Paris 1862) den Weg gezeigt, auf dem weiter zu arbeiten ist, und Darwin's neuestes Werk: „Ueber den Gesichtsausdruck bei den Menschen und Thieren" hat dem Gegenstande neues Licht zugeführt. Eine allmähliche Lösung der Räthsel ist aber nur durch fortgesetztes scharfes Beobachten denkbar, und wem liegen Beobachtungen und Studien in dieser Hinsicht näher als den Künstlern, die ja Alles aus der Form lesen und durch sie sprechen müssen!

In Bezug auf die Darstellung anatomischer Abbildungen hat in der jüngsten Zeit Dr. J. C. Lucae in Frankfurt in dem oben citirten Werke: „Zur Anatomie des weiblichen Torso" vielleicht das Beste geleistet, was überhaupt bisher in dieser Richtung erschienen ist. Er zeichnete mit seinem selbst konstruirten Apparate zum erstenmale verschiedene anatomische Systeme in orthogonaler Projektion in einander und überrascht ebenso durch die Korrektheit der Zeichnung als insbesondere durch die künstlerische Ausführung. Das Werk hat mehr den Charakter der Festgabe, als daß es für den praktischen Zweck des Buchhandels, für die Künstler ganz geeignet sein könnte. Dann ist es als unvollständige Anatomie des Menschen vor Allem auch zu theuer, um Gemeingut zu werden. Mit Freude muß für diesen Zweck dagegen das Werk des talentvollen Bildhauers Ch. Roth in München begrüßt werden, welches als „Plastisch-anatomischer Atlas" zum Studium des Modelles und der Antike (bei Ebner & Seubert in Stuttgart) neuestens erschienen ist. Die Tafeln sind sehr gewissenhaft in Holz ausgeführt und für den Künstler ein ebenso praktischer wie gediegener Führer beim Studium. Roth's Zeichnungen sind durchweg naturalistisch aufgefaßt und geben den Knochen oder das Präparat, wie es ist. Der Versuch, die Muskelformen lebend darzustellen, muß besonders auf den Tafeln seines Athleten als gelungen bezeichnet werden. Der Künstler ging von dem ganz richtigen Gesichtspunkte aus, nicht ein lebloses Schema der Formen für die menschliche Gestalt zu liefern, wie es in so vielen früheren Werken geschehen, sondern das anatomische Wissen des Künstlers auf das Studium des lebenden Aktes zu lenken; denn nicht in dem virtuosen Anschneiden aller möglichen Formen tritt der verständige Anatom aus dem Bildner hervor: das feine Formenspiel des organisch zusammenhängenden Gesammtbaues ist es, welches in seinen zarten Nuancen und Variationen erfaßt werden muß, welches aber nicht im Buche, sondern nur an der Natur studirt werden kann; das Buch führt blos den Künstler dahin, zeigt ihm den Weg, wenn auch nur an einem Beispiele. Roth hat dazu eine bewegte Gestalt, einen Athleten gewählt, der mit aller Kraft eine mächtige Kugel an einem Ringe empor hält. Das asymmetrische Muskelspiel am Torso und besonders an den oberen Extremitäten zeigt den Studirenden klar, wie sehr die Thätigkeit der Muskeln und die Verschiebungen im Knochengerüste Ursachen der Formenveränderungen werden. Die Gestalt ist, ähnlich der Behandlung des „Fechters" von Salvage, von vier Seiten gezeichnet, um eine vollständige Rundsicht davon zu geben. Die ersten zwei Blätter behandeln das Skelet; die folgenden vier die Muskeln, an welche sich dann in denselben Stellungen vier Blätter des lebenden Aktes

Digitized by Google

anschließen. Besondere Anerkennung verdient es, daß der Künstler sowohl im Texte als in dem Relief des Aktes auf die Fettlagen Rücksicht genommen hat, deren leider in so vielen früheren Anatomien gar nicht gedacht wurde; und gerade dieses „Binden der Formen" ist ja die hohe Wissenschaft, die wir an den klassischen Bildnern so sehr bewundern. Jedem Blatte sind Erklärungstafeln mit Croquis beigegeben, auf welchen — leider! — Nummern die Namen der Muskeln ꝛc. im Texte anzeigen. Es wäre hier wol ein Leichtes gewesen, die Namen selbst hinzuzusetzen; das Suchen ermüdet, und am wenigsten sind Künstler dazu aufgelegt. Henry Gray's „Anatomy descriptive and surgical" (London 1866) und deren Nachahmung in C. Heitzmann's „Anatomischem Atlas" (Wien 1872) haben ihre Erfolge gewiß größtentheils der praktischen Einrichtung zu danken, daß die Bezeichnungen gleich in den Abbildungen zu finden sind. Auf den folgenden Tafeln (11 bis 24) führt der Autor die einzelnen Theile des menschlichen Körpers in osteologischen und mycologischen Darstellungen mit steter Beziehung auf das lebende Modell durch. Als besonders instructiv verdienen die Tafeln hervorgehoben zu werden, auf welchen die Extremitäten behandelt sind. Der Holzschnitt ist im Ganzen sorgfältig und sauber, nur dürften die Xylographen bei den Aktgestalten Einiges auf ihrem Gewissen haben. Roth hat seinen Athleten auch als Statuette ausgeführt, und sowohl diese als der hier besprochene Atlas hatte sich durch die frische künstlerische Behandlung der Form und korrekte Darstellung nicht nur die günstigste Beurtheilung von Seiten bedeutender Künstler, wie W. v. Kaulbach, Piloty u. A. zu erfreuen, sondern auch die hervorragendsten wissenschaftlichen Fachmänner verweigerten nicht ihre Anerkennung. Den Künstlern bietet das Werk noch einen Vortheil, der gewiß jedem willkommen sein wird: der Text ist auf ein Minimum beschränkt. In kurzen, lakonischen Sätzen erklären beigefügte Noten nur das Wesentlichste und Wichtigste; alles Ueberflüssige und für den Praktiker oft Langweilige ist sorgfältig vermieden.

J. Langl.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Bg. **Deutsches Gewerbemuseum.** Nach Vorgang des Germanischen Museums zu Nürnberg, des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Wien und des National-Museums zu München, welche eine Auswahl der in ihrem Besitze befindlichen kunstgewerblichen Gegenstände in photographischen Abbildungen publicirt haben, hat nun kürzlich auch das Gewerbe-Museum zu Berlin eine große Anzahl solcher Photographien anfertigen lassen und veröffentlicht. Es sind Abbildungen einer Anzahl der interessantesten Gegenstände verschiedenen Besitzes, welche im Herbste v. J. auf der höchst lehrreichen und viel besuchten Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin (siehe diese Zeitschrift Bd. VIII, Seite 58—62) vereinigt waren. Sie gestatten ein näheres Studium und einen Vergleich dieser Gegenstände mit den entsprechenden Werken anderweitigen Besitzes und sind deßhalb als ein werthvoller Beitrag zur Förderung der modernen Kunst-Industrie höchst willkommen.

Der Schutz des künstlerischen Urheberrechts, diese Seeschlange in den Verhandlungen der letztjährigen Genossenschaftstage der deutschen Künstler, ist wieder einmal aufgetaucht. Und zwar sind es diesmal nicht nur die Künstler, sondern auch zahlreiche Kunstindustrielle, welche sich der Sache — wie wir hoffen wollen, endlich mit Erfolg — angenommen haben. Die Unterzeichneten richteten an den deutschen Reichstag nachfolgende Petition betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Kunst-Industrie. „Die unterzeichnete Kommission — Namens und im Auftrage der deutschen Kunstgenossenschaft — und die unterzeichneten Kunstindustriellen Berlins erlauben sich an einen hohen Reichstag den gehorsamsten Antrag zu stellen: „„Der hohe Reichstag wolle beschließen, die Erwartung auszusprechen, daß — konform der durch Beschluß des Norddeutschen Reichstages (Sitzung vom 17. Mai 1870) geschehenen Aufforderung — das Reichskanzleramt in der nächsten Session des Reichstages den Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Recht des Urhebers an Werken der bildenden Künste mit entsprechender Berücksichtigung der berechtigten Interessen der Kunstindustrie zu verfassungsmäßiger Beschlußnahme vorlege." — „Seit einer Reihe von Jahren streben die deutschen Künstler und Kunstindustriellen, eine Erweiterung und Verbesserung des Gesetzes vom 11. Juni 1837 zu erwirken, das schon zur Zeit seiner Emanirung, noch mehr aber jetzt bei so erheblich vermehrtem und verändertem Kunstbetriebe weder in seinen Grundsätzen noch in seinen Einzelbestimmungen den gerechten Anforderungen irgendwie genügt. In richtiger Erkenntniß dieses Sachverhältnisses wurde dem Reichstage des Norddeutschen Bundes (1869) ein in vielen Punkten sehr verbesserter Gesetzentwurf seitens der verbündeten Regierungen vorgelegt, der aber wegen einiger, große Bedenken erregender Bestimmungen nicht die Zustimmung des Reichstages erhielt, hingegen den Beschluß veranlaßte: „„Die verbündeten Regierungen zu ersuchen, dem nächsten Reichstag ein Gesetz vorzulegen, welches den Abschnitt V des vorliegenden Gesetzes selbstständig und dergestalt regelt, daß dabei zugleich die berechtigten Interessen der Kunstindustrie entsprechende Berücksichtigung finden."" „Ein solcher Gesetzentwurf ist bisher dem Reichstage noch nicht zugegangen, steht auch in dieser Session zu großem Bedauern der Betheiligten nicht in Aussicht, die auf diese Weise die Erfüllung längst gehegter und begründeter Erwartungen weiter hinausgeschoben sehen. Denn nicht nur, daß wir in Deutschland von Staaten umgeben sind, die schon seit langen Jahren die Segnungen einer zweckmäßigen, glänzende Erfolge aufweisenden Gesetzgebung genießen, nicht nur daß die vielen neu entstandenen kunstindustriellen Lehrinstitute Kräfte ausbilden, die bei dem jetzigen Zustande schwer zu verwerthen sind, und die von einander abweichenden Gesetze der verschiedenen Staaten des Reiches Verwirrung und Unsicherheit herbeiführen, — es ist die verzögerte Ausführung des Reichstags-Beschlusses überhaupt ein Hinderniß in der Entwickelung nationalen Lebens und erfolgreichen Wettstreites mit anderen Nationen und eine Entziehung reicher Quellen privaten Wohlstandes und staatlicher Einnahmen. Die Unterzeichneten hoffen mit Zuversicht auf die fördernde Mitwirkung Eines hohen Reichstages, dem sie vertrauensvoll ihre Angelegenheit an's Herz legen. Berlin, den 31. März 1873. Die Kommission der Deutschen Kunstgenossenschaft zur Förderung des Rechtsschutzes an Werken der bildenden Künste. A. Ewald, Historienmaler. G. Lüderitz, Kupferstecher. E. Jacobsthal, Architekt. Alb. Wolff, Bildhauer. L. Sußmann-Hellborn, Bildhauer." Die Namen der mitunterzeichneten Industriellen und Künstler sind folgende: G. Stobwasser. Gerstenberg, Stadtbaurath a. D. Max Schulz & Co. Kunstmöbel. Tappert, Markstein & Co., Broncewaarenfabrikanten. A. Noack, Bildhauer. Bellair & Co., Bronce- und Zink-Fabrikanten. L. Bruk, vereinigte Neusilberfabrik. J. W. Köppen, Broncefabrikant. G. Eichler, Gypsgießerei-Besitzer. M. Czarnikow & Co., Kunst- Stein- und Metallgießerei. Gebrüder Micheli, Gypsgießerei-Besitzer. W. Hagelberg, Steindruckerei-Besitzer. F. Rosenstiel, Kunstdrechsler. C. Devos, C. H. Ende, Ende & Devos, Broncewaarenfabrik. W. Brennicke, Bildhauer. Schäffer & Walker, Aktiengesellschaft für Bronce- und Zinkguß. Ehestädt & Robert, Broncewaarenfabrik. Ernst Blume, Söhne, Broncewaarenfabrik. A. Waagen & Co., Kunst-Bronce und Zink. Carl Rackenius & Co., Lampenfabrik und Kunstgießerei. G. Canisius, Firma A. Robert & Canisius, Bildhauer und Modelleure. Julius Otto, Ciselenr. Franz

Digitized by Google

Lieck & Heiber, Tapetenfabrikanten. H. Frost, Broncefabrikant. H. Wolf, Broncefabrikant. F. A. Schmidt, Broncefabrikant, Specialität für Beleuchtungsgegenstände. G. Söhlke, Fabrik von Kinderspielwaaren. J. Herrmann, Porzellan-Malerei, Specialität für Blumentöpfe, Tischplatten. Wild & Weissel, Lampenfabrik. C. Kramme, Broncewaarenfabrik. Spinn & Sohn, Aktiengesellschaft für Fabrikation von Broncewaaren. Jul. Loebel, Bildhauer und Modelleur. Sy & Wagner. M. Gropius. Schaefer & Hauschner. Max Lewin, Kunstindustrie und Galvanoplastik. Siemens, Glashüttenwerke. Berliner Verwaltung. H. Gladenbeck, Bildgießer. v. d. Hude, J. Hennicke, Architekten. W. Genutat, Bildhauer. J. Genutat, Modelleur. Gebr. Dankberg, Bildhauer. H. Strack, Ober-Hof-Baurath. Joh. Rasmussen, Ciseleur. J. Godet & Sohn, Königl. Hoflieferant. H. Noack, Bildhauer. A. Hausotte, jun. Fahnen und Flaggen-Fabrikant. S. Friedeberg, jun. H. Casperson, Fabrik brochirter Chales. Ebe & Benda, Architekten. Ernst March Söhne, Thonwaarenfabrik. Ernst Engeler, Goldwaarenfabrikant. Schuster & Baer, Lampen- und Broncewaarenfabrikanten. F. W. Kayser & Co., Kochmaschinen- und Ofenfabrik. Kayser & von Großheim. Storch & Kramer, Steindruckereibesitzer. Gebr. Thonet, Fabrik massiv gebogener Möbel. Jul. Schultz, Firma Carl Hauschild. G. H. Speck, Broncewaarenfabrik, Specialität für Fenster- und Thürbeschlags-Garnituren. Otto Below, Xylographie und Galvanotypie. Schmidt & Jaedicke, Lampen- und Broncewaarenfabrik. Arndt & Marcus, Fabrik vergoldeter Broncewaaren. A. Heyden, p. W. Kyllmann & Heyden. Ed. Bobte, Broncewaarenfabrikant. Th. Glaßbrenner, Zeichner. C. Wiebcke, Lampen- und Broncewaarenfabrikant. Ende & Boeckmann, Architekten. Johannes Brix, Zinkgießerei. F. Richter, Zimmer-Dekorations-Maler. F. Hitzig, Architekt. Geh. Regierungsrath. Otto Schäfer & Scheibe, Luxuspapierfabrikanten. G. Peters, Zeichner, Holzbildhauer und Modelleur für kunstindustrielle Sachen. F. Adler, Baurath und Professor. Gebr. Hildebrandt, Tapetenfabrikanten. Alb. Mewes, Nachf., Kunst- Eisen- und Zinkgießerei. A. Reimann, Fabrik vorgezeichneter Weißwaaren. C. H. E. Wuttke, Baumeister, Architekt. G. Winkler & Sohn, Maler, Specialität für Wappen, Stammbäume, Fahnen und calligraphische Arbeiten. H. Schmädicke, Kunst-Metall-Gießerei. C. Steinweg, Klempner für Architektur. J. Schneider. F. Traugott, Kunst-Industrieller. Otto Tade, Neusilberwaarenfabrikant. H. Holle, Gürtlermeister. Fr. Hüncher, Neusilberwaarenfabrikant. D. Vollgold & Sohn. A. L. Benecke. Aug. Hanemann, Hofbaumeister. Warmbrunn, Quilitz & Co., Glashüttenwerke. Körnert & Comp. Spinn & Menke. Ravené & Sußmann, Email-Fabrikanten. Gebr. Friedländer, Hofjuweliere. W. Dene, Lampen und Broncewaarenfabrik.

Personalnachrichten.

Der Kupferstecher Rudolf Stang in Düsseldorf hat nach Beendigung seines Stiches von Raphael's „Sposalizio" in Anerkennung dieser ganz vorzüglichen künstlerischen Leistung vom Könige von Preußen den Professortitel erhalten. Die gleiche Auszeichnung ist auch dem Kupferstecher Xaver Steifensand für seinen trefflichen Stich der „Anbetung der h. drei Könige" nach Paul Veronese zu Theil geworden.

Der Genremaler August Siegert in Düsseldorf hat hat vom Könige von Preußen den Professortitel erhalten.

Kunstvereine.

B. **Der Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf** wird am 10. und 11. Juli sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum festlich begehen. In Folge des großen deutschen Verbrüderungsfestes vom 6. August 1848 wurde derselbe am 11. August jenes Jahres von etwa fünfzig Künstlern gegründet, von denen schon manche, wie Leutze, Michelis u. A. in kühler Erde ruhen, und andere Düsseldorf mit einem andern Wohnort vertauscht haben. Die letzteren sollen zur Jubelfeier als Ehrengäste eingeladen werden, ebenso die Vertreter der auswärtigen Künstlerkreise. Man beabsichtigt überhaupt, das Fest möglichst glänzend zu gestalten, wie es sich ja auch bei der reichen Vergangenheit des Vereins geziemt. Man hat es deßhalb auch auf den Monat Juli verlegt, weil im August in der Regel viele Künstler abwesend sind. Der erste Tag soll ein großes offizielles Festmahl für die Mitglieder und die geladenen Ehrengäste bringen, dem am zweiten Tag ein großartiges Gartenfest folgen wird mit Hinzuziehung der Damen und anderer Gäste. Der ganze Jacobische Garten soll dabei eine Art Kirmeß darstellen mit Schau- und Tanzbuden, Glücksspielen, Preiskegeln, Schifferstechen, Cirkus, Carroussels, Theater und den mannichfachsten Ueberraschungen, zu deren Vorbereitung schon jetzt die Düsseldorfer Künstlerschaft eine rege Thätigkeit entfaltet, so daß sich die Feier jedenfalls den früheren Malkastenfesten würdig anreihen dürfte, wenn sie vom Wetter nur einigermaßen begünstigt wird. Was die Vergangenheit des Malkasten betrifft, so verweisen wir auf unsern Artikel in Nr. 14 des IV. Jahrgang dieser Blätter vom 5. Mai 1869.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Wiener Weltausstellung.** Die drei Gebäude des „Kunsthofes" am östlichen Ende des Weltausstellungsplatzes haben jetzt ihre meisten Räume dem Publikum geöffnet. Nur die Franzosen sind mit ihren Cabineten immer noch nicht fertig, und auch in der Architektur-Ausstellung, sowie in den Sälen der „Exposition des amateurs" giebt es noch Manches zu hämmern und zu ordnen. Schwerlich wird das Ganze vor Anfang Juli vollendet sein. Von dem „Officiellen Kunst-Katalog" ist am 4. Juni die erste Auflage erschienen. Der Katalog enthält das Verzeichniß der ausgestellten Kunstwerke aller Staaten mit Ausnahme Spaniens und — Deutschlands, „da von diesen Staaten (wie die „Weltausstellungs-Correspondenz", das Organ der General-Direktion, entschuldigend sagt,) bis zum heutigen Tage (5. Juni) kein Verzeichniß der von ihnen ausgestellten Kunstwerke an die General-Direktion gelangt ist."

B. **Düsseldorf.** Auf der Permanenten Kunst-Ausstellung von Eduard Schulte drängten sich letzthin die Beschauer vor dem großen Bilde von Eduard von Gebhard, auf dessen Erscheinen man seit langer Zeit gespannt war. Es stellt den Heiland mit den Schächern am Kreuz dar und bot sowohl in diesen drei Gestalten wie in den vielen, zu Füßen der Gerichteten gruppirten Figuren die reichste Gelegenheit zur Wiedergabe aller Gemüthsbewegungen, die der Künstler denn auch mit psychologischer Meisterschaft zu benutzen verstanden hat. Vom tiefsten Schmerz überwältigt, bricht die Mutter Christi zusammen, die der Apostel Johannes tröstend in seinen Armen auffängt. Maria Magdalena hat sich verzweiflungsvoll zu Boden geworfen. Die andern Frauen ringen wehklagend die Hände, und auch in den Jüngern und Zuschauern spiegeln sich alle Phasen des Schmerzes, je nach der scharf ausgeprägten Individualität. Die Charakteristik ist bewunderungswürdig, und die feine Farbenstimmung erhöht die tiefernste Wirkung des Bildes, das nirgends eines gewaltigen Eindruckes verfehlen wird. Daß Gebhard auch in diesem neuen Werke seiner eigenartigen Auffassung und Darstellungsweise, die von jeder historischen und geographischen Treue in Kostüm und Typus und allen idealistischen Traditionen gestissentlich absieht, treu geblieben ist, versteht sich bei einem so bewußt schaffenden Künstler eigentlich von selbst, und so konnte es denn nicht ausbleiben, daß er auch jetzt wieder auf dieselben Widersprüche und Bedenken stieß, die bei all seinen Bildern laut geworden, wenn auch in der Anerkennung der malerischen Vorzüge dieses Gemäldes Alle übereinstimmen müssen. — Ein anderer Esthländer, E. von Bochmann hatte ebenfalls ein treffliches Bild ausgestellt, Bauern seines Heimatlandes darstellend, die zum Markte ziehen. Figuren, Thiere und Landschaft zeigten die feinste Beobachtung der Natur, und die Gesammtwirkung entsprach allen Anforderungen. Auch die „Lappländer auf der Rentierjagd im Schnee" von A. Tidemand und S. Jacobsen verdienten das höchste Lob. Die Figuren des Ersteren und die meisterhaft behandelte Landschaft des Letzteren harmonirten prächtig zusammen, und das Werk fesselte ebenso sehr durch seine künstlerische Ausführung wie durch die Neuheit des interessanten Gegenstandes. Das große Altarbild „Christus und Petrus auf dem Meere" von G. Stewer würde durch eine mehr geistig vertiefte Auffassung und ruhigere Farbenstimmung wesentlich gewonnen haben. Höchst lebendig und frisch wirkte ein Schlachtenbild von Emil Hünten: „Das 53. Infanterie-Regiment in der Schlacht bei Colombey am 14. August 1870", das mit virtuoser Sicherheit gezeichnet und gemalt, das Anstürmen genannter Truppe gegen einen stark besetzten Wald zur Anschauung brachte. Die „Andacht in einer Kapelle am See" von H. Salentin verband in gleicher Weise das Landschaftliche

Digitized by Google

einer schönen Gegend mit dem Figürlichen und erregte daher allgemeinen Beifall. Ebenso fand die fein gestimmte „Kartoffelernte“ von Hiddemann verdiente Anerkennung, die von den übrigen neuen Bildern auch einem großen „Norwegischen Wasserfall“ von Nordgrén und einem trefflichen Thierstück von Kröner zu Theil ward. — Bei Bismeyer & Kraus fesselten wieder zwei stimmungsvolle Landschaften von G. Oeder die allseitige Aufmerksamkeit und ließen die rasch sich entwickelnde Begabung dieses produktiven jungen Künstlers aufs Neue erkennen. Ein Motiv aus dem Mexikanischen Krieg von C. Gilliſſen erwies sich durch die materischen Kostüme und die gut gelungene Sonnenbeleuchtung von glücklicher Wirkung, und C. Hoff bewährte sich in einem kleinen Gemälde abermals als virtuoser Kolorist. Auch viele auswärtige Bilder erweckten lebhaftes Interesse.

Vermischte Nachrichten.

△ **Münchener Glasmalerei.** Sie haben schon davon berichtet, daß man damit umgehe, die hochberühmte k. Glasmalanstalt aufzuheben, weil die k. Akademie der bildenden Künste, an deren Spitze dem Namen nach Kaulbach, der Sache nach aber Piloty steht, der Ansicht ist, die Kunst der Glasmalerei könne der Privatindustrie überlassen werden, denn es gäbe jetzt in Bayern Glasmaler genug, und zudem könnten durch die Aufhebung der Anstalt alljährlich Tausende erspart werden. Die Logik der k. Akademie ist so eigenthümlich, daß man wohl Lust bekommen könnte, sie etwas näher zu beleuchten, wüßte man nicht, daß der wahre Grund dieses merkwürdigen Votum's der Wunsch ist, die Räumlichkeiten der k. Glasmalanstalt der k. Akademie oder richtiger gesagt Piloty zugewiesen zu sehen, der genöthigt ist, seine zahlreichen Schüler in verschiedenen von einander weitabliegenden Lokalen unterzubringen. Man kann und muß diesen Mißstand beklagen, aber er bildet sicher keinen genügenden Anlaß, eine Anstalt aufzuheben, die München seit ihrem Bestande nicht bloß hohen Ruhm, sondern auch reiche pekuniäre Vortheile gebracht hat und noch heute bringt. Denn der Ruf der Münchener Glasmalanstalt ist so fest begründet, daß er durch das Ableben des um sie so außerordentlich hoch verdienten Max Ainmiller in keiner Weise erschüttert werden konnte. In ihren Räumen herrscht heute noch dieselbe Rührigkeit wie unter Ainmiller. Fauſtner, der ihm Jahrzehnte lang treu zur Seite stand und auf dessen Schultern schon während der Leitung der Anstalt durch Ainmiller nicht der geringere Theil der Arbeitslast ruhte und der schon lange an maßgebender Stelle als Ainmiller's Nachfolger in Aussicht genommen war, führt die Geschäfte mit gewohnter Umsicht fort und ist eben wieder daran, größere Bestellungen aus England auszuführen. Unter solchen Umständen müßte die Aufhebung der k. Glasmalanstalt aus rein persönlichen Rücksichten doppelt beklagt werden, und es stände der Münchener Kunstgenossenschaft unleugbar recht wohl an, in dieser Angelegenheit ihre Stimme vernehmen zu lassen, wie groß auch bei manchen die Abneigung gegen monumentale Kunst sein mag. Wir würden vielleicht diesen Punkt auch heute noch nicht berührt haben, wäre es der ungemein rührigen Partei, von welcher der erste Anstoß ausging und welche seither keinen Augenblick rastete, in den letzten Tagen nicht gelungen, ihrem Ziele wieder um einen Schritt näher zu rücken. Der Inhaber des J. L. Zettler'schen Instituts für kirchliche Glasmalerei hier erhielt nämlich — durch welche Einflüsse läßt sich vermuthen — den kgl. Hoftitel und benutzt denselben nunmehr seine „Königliche Glasmalanstalt“ durch die Presse zu empfehlen. Das läßt sich denn prächtig ausbeuten, und der Landtag wird voraussichtlich um so bereitwilliger für die Aufhebung der alten k. Glasmalanstalt stimmen, als ja dafür eine zweite besteht, welche vom Staate keine Geldmittel beansprucht. Die Intrigue ist gar nicht übel angelegt, und es sollte mich durchaus nicht wundern, wenn sie gelänge.

Zeitschriften.

L'arte in Italia. No. 4.

Lo Sposalizio di Raffaello Lettera al signor Mariano Guardabassi da Perugia, von Cesare Canth. — Pitture antiche recentemente scoperte in Padova, von M. Caffi. — Scavi di Pompei Busti marmorei di Pompeo e di Bruto, von T. Pateras. (Mit Illustrationen.) — Della imitazione del vero nell' Arte, von D. Salazaro. (Fortsetzg und Schluss.) — Della utilità dei Musei d'arte applicata alle industrie, von D. C. Finocchietti. — Festa di Raffaello in Urbino, von L. Rocca. — Artisti stranieri residenti in Italia: Franklin Simmons, scultore americano in Roma. — Beigegeben: Italienisches Thongefäss, in Farbendruck. — Giulio Monteverde, Porträt, radirt von F. d. Bartolo. — Hundeköpfe, Originalradirung von G. Quadrone. — „Schlechtes Wetter“, Originalradirung von A. d'Andrade.

Gewerbehalle. Nr. 6.

Die elementaren Formen der Ornamentik. Von F. Fischbach. — Füllung vom Hochaltar in Or San Michele in Florenz, 14 Jahrhundert; Füllung von der Chorbrüstung in S. Maria de' Miracoli in Venedig; griechische Vasenbemalung Moderne Entwürfe zu einem Ornament für einen Schlitten, Nähtisch mit Holz- und Metalleinlagen, Schrank in geschnitztem Nußbaumholz, Kamin mit Spiegelaufsatz, Ornamenten in Zink, Thüre in Schmiedeeisen; Präsidentenglocke aus dem Rathhause in Mailand, Goldwaaren.

Im neuen Reich. No. 24.

Murillo, von H. Lücke.

Kunst und Gewerbe. Nr. 23.

Zur Geschichte der Stickerei, von O. v. Schorn.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 93.

Die Ausstellung des Museums und der Kunstgewerbeschule während der Weltausstellung im Museumsgebäude. — Die Anfänge der Industrie. (Schluss.) — Die Umgestaltung der „Albertina“. — Das Waffenmuseum der Stadt Wien.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Dintl. Bei der am 28. April im Wiener Künstlerhause stattgefundenen Versteigerung der vornehmlich aus alten Niederländern bestandenen Dintl'schen Sammlung wurden nachfolgende Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis. fl. ö. W.
2	Pieter Jantz van Asch, Abendlandschaft . .	160
3	Jan Asselyn, gen. Krabbetje, Römische Ruinen	200
4	Bartholomäus van der Ast, Stillleben . .	570
5	Ludolph Bakhuysen, Marine	800
6	Cornelis Bega, Holländische Dorfschänke . .	510
7	Jean Jacques de Boissieu, Landschaft. Staffirt	51
8	Jan Both, Italienische Gebirgsgegend. Staffirt v. A. Both	190
9	Quirin Brekelenkamp, Holländische Fischverkäuferin	135
10	— Eine alte Frau neben einem Fasse sitzend im Gespräch mit einem Manne. Im Hintergrunde ein junger Mann mit einem Mädchen	460
11	Adrian Brouwer, Holländische Bauernschänke	211
12	Adrian Brouwer, Halbfigur eines Bauern .	400
13	— Selbstporträt	399
14	Pieter Bruegbel der Vater, Landschaft. Staffirt	400
15	Johann Rudolf Bys, Auf einem Tische verschiedene todte Vögel	301
16	Gonzales Coques, Porträt eines Mannes . .	400
17	Joost van Craesbeecke, Holländisches Bauerngelage	500
18	— Das Frühstück	610
19	— Das Tischgebet	220
20	Jacob Gerrits Cuyp, Porträt eines Jünglings	300
21	Albert Cuyp, Reiter in einer Landschaft . .	185
22	— Thierstück	150
23	Jacob Gerrits Cuyp, Frauen-Porträt . . .	2110

Digitized by Google

Nr.	Gegenstand.	Preis. Fl. & W.
24	Christian Wilh. Ernst Dietrich, Bildniß eines Orientalen	66
25	Johann Drechsler, Reicher Blumenstrauß in einer Vase	255
27	Cornelis Dubois, Landschaft. Abendstimmung	290
28	— Landschaft. Staffirt	821
29	Adam Elzheimer, Waldlandschaft	150
30	Jacob van Es, Holländisches Frühstück	110
31	Albert van Everdingen, Gebirgs-Gegend. Staffirt	800
32	— Landschaft. Staffirt	1400
33	William Ferguson, Todtes Geflügel	600
34	Govaert Flinck, Bildniß eines jungen Mannes	110
35	Fyt Jan, Hunde	461
36	— Todte Rebhühner	125
37	— Zwei Rebhühner bei einer Distel	30
38	— Zwei Birkhühner	
39	Arent de Gelder, Pyramus und Thisbe	100
40	Jan van Goyen, Holländische Canalgegend. Staffirt	610
41	— Canallandschaft	500
42	— Holländische Canalgegend. Staffirt	600
43	— Flußlandschaft. Staffirt	1700
44	— Holländische Landschaft. Staffirt	260
45	— Marine	210
46	Frans Hals, Halbfigur eines Hirtenknaben	400
47	Willem Klaaß Heda, Stillleben	620
49	Egbert van Heemskerk, Zechende Bauern und Soldaten in einer Schänke	300
50	Willem de Heusch, Abendlandschaft. Staffirt	355
51	Jan van der Heyden, Ansicht einer holländischen Dorfstraße. Staffirt	150
52	Unbekannt (Niederländ., 17. Jahrh.), Landschaft. Staffirt	160
53	Meindert Hobbema, Landschaft. Staffirt	565
54	Holbein's Schule, Männliches Bildniß	21
55	Hans Holbein der Jüngere, Frauen-Bildniß	800
56	J. F. Niederl. Schule 1615, Eine holländische Magd in der Speisekammer	705
57	Wilhelm von Kobell, Kuh und Ochse neben einem Weidenbaume	100
58	Philip de Koning, Landschaft. Staffirt	750
59	Salomon Koning, Der Goldwieger	810
60	Nicolaus Maas, Männliches Bildniß	430
61	Jan van der Meer von Haarlem, Landschaft bei untergehender Sonne. Staffirt	750
62	Michael Janson Miereveld, Männl. Bildniß	710
63	— Frauen Porträt	800
64	— Männliches Bildniß	115
65	Wilhelm van Mieris, Versuchung des heil. Antonius	50
66	Jan Miense Molenaar, Der Dorfchirurg	300
67	Paulus Moreelse, Männliches Bildniß	200
69	Pieter Molyn, Holländische Landschaft mit Staffage	190
70	— Landschaft. Staffirt	90
71	Josse de Momper, Landschaft. Staffirt	61
72	Anthonis More, Porträt eines Zwerges	210
73	Frederik Moucheron und A. van de Velde, Landschaft	810
74	Peter Neefs der Aeltere, Kirchen-Interieur. Staffirt	300
75	Aart van der Neer, Holländische Flußlandschaft bei Mondbeleuchtung	810
76	— Nachtlandschaft	100
77	Adrian van Ostade, Holländische Dorfschule	610
78	Anton Palamedesz, Vornehme Gesellschaft in einem Zimmer	340
79	Stevens Palamedesz, Reiterei im Schlachtgetümmel	300
80	Joachim Patenir, St. Hieronymus in der Buße	500
81	Bonaventura Peeters, Marine	55
82	Egbert van der Poel, Holländische Winterlandschaft	560
83	Cornelis Poelenburg, Landschaft mit mythologischer Staffage	310
84	Adam Pynacker, Landschaft mit Thieren	310
85	Johannes van Ravenstein, Frauen-Porträt	960
86	— Porträt eines Mannes	
87	Giuseppe Ribera, gen. Spagnoletto, Porträt des Malers Salvator Rosa	310
89	Philipp Peter Rosa di Tivoli, Kopf eines Ziegenbockes	110
90	Rubens' Schule, Landschaft mit der Fernsicht auf einen Fluß	220
91	Jacob Ruysdael, Landschaft. Abendstimmung	1000
92	— Landschaft mit Regenluft	690
93	Salomon Ruysdael, Holländische Canalansicht. Staffirt	420
94	— Dasselbe	751
95	— Dasselbe	1450
96	— Holländische Winterlandschaft. Staffirt	700
97	Cornelis Saftleven, Inneres einer holländischen Bauernküche	702
98	— Intérieur	100
99	Hermann Saftleven, Landschaft	341
100	Jan Philipp van Schlichten, Eine junge Bettlerin	295
101	Jan Steen, Kartenspieler	415
102	Jacob van Stry, Landschaft mit Thieren	150
103	David Teniers der Jüngere, Ansicht von Teniers' Besitzung „Perg"	1405
105	— Stillleben	510
106	— Strand bei Scheveningen	1310
107	David Teniers der Aeltere, Holländische Bauernkirmes	260
108	Egidius van Tilborgh, Die Quacksalberin	170
109	Lukas van Uden und David Teniers d. J., Landschaft. Staffirt	801
110	Ottavio van Veen, Ein Zechgelage	300
111	Wilhelm van de Velde, Bewegte See mit Schiffen	310
112	Abraham H. Verboom, Waldeingang. Staffirt	300
113	Pieter Verelst, Holländische Bauern in einer Stube	445
114	Simon de Vlieger, Marine	655
115	— Holländische Stadt an einem Flusse. Staffirt	2100
116	Jan Renier de Vries, Landschaft. Staffirt	600
117	— Landschaft	600
118	— Landschaft	510
119	— Landschaft bei Abendbeleuchtung	630
120	Jan Weenix der Jüngere, Bildniß einer jungen Dame	1250
121	Philipp Wouwerman, Landschaft. Staffirt. Gewitterstimmung	2096
122	— Militärtransport	750
123	Peter Wouwerman, Winterlandschaft	320
124	Thomas Wyck, Hof einer römischen Osteria. Staffirt	651
125	— Italienische Gegend bei Abendbeleuchtung. Staffirt	240
126	Jan Wynants, Landschaft	590
127	— Landschaft. Staffirt von Lingelbach	1000

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Vögelin, S., Ueber das Verhältniss der Christen zur bildenden Kunst während der ersten 4 Jahrhunderte. Vortrag. gr. 8°. Basel, Schweighauser.

Inserate.

Vor Kurzem ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen
von
Prof. William Unger.
Mit Text
von
Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.
I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).
II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).
III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).
IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).
V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).
VI. Die Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).
VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.
VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.
IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.
X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift, auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.
„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „
„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Februar 1873. **E. A. Seemann.**

Von der k. k. Hofbuchhandlung von **Oscar Kramer**, Kohlmarkt Nr. 18 in **Wien**, sind die bei **Giacomo Rossetti** in **Brescia** erschienenen, und in Nr. 31 des Beiblattes dieser Zeitschrift angekündigten:

Photographische Detail-Aufnahmen der **Chiesa dei Miracoli** (Album zu 29 Blatt) und der **Loggia** oder **Palazzo municipale** zu Brescia (Album zu 23 Blatt) für Oesterreich und Deutschland zu den bekanntgemachten Preisen zu beziehen.

I. Ausgabe. Blattgrösse durchschnittlich 0,40 zu 0,35 Meter, Preis (im Album) à Blatt 5 Lire ital. (einzeln à 10 Lire).
II. Ausgabe. Blattgröese 0,15 zu 0,13 Meter à 1 Lira. [157]

Kürzlich ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Laufberger's Vorhang
im
Neuen Opernhause in Wien.

Nach den Cartons gestochen von Büttemeyer.

9 Blatt kl. Folio. Preis: 6⅔ Thlr.

Leipzig, im April 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Gesuch und Kunstanerbieten.

Ein akademisch- und wissenschaftlich gebildeter Mann, der einerseits als feiner Kenner des Vorzüglichsten und Schönsten im Kupferstichfache, sammt dessen vortheilhaftester Anordnung und Erwerbung, vertraut, anderseits in der **Kl. Restauration** stets mit Glück und Beifall beschäftigt, daß er an alten, schadhaft gewordenen Blättern, durch gefällige Renovirung und täuschend erneuerte Plattenranddildung, **Eminentes** und **Außerordentliches** zu leisten versteht, (wovon er jederzeit Proben seiner Geschicklichkeit zu liefern bereit,) wünscht unter sehr bescheidenen Ansprüchen und Bedingungen eine passende Stelle als Conservator bei einer größeren Kupferstichsammlung. —

Gefällige Offerten hierauf, übernimmt, portofrei, **die R. Friedländer'sche** Buchhandlung in Berlin, Carlstraße 11. [158]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's
Beiträge zu J. Burckhardt's
CICERONE.

1870. br. 24 Sgr

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.
Von
Dr. C. Lemcke.
Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3½ Thlr.

Digitized by Google

WIENER WELTAUSSTELLUNG.

Verlag von E. A. Seemann.

Im Laufe des Sommers wird erſcheinen:

Kunſt und Kunſtgewerbe

auf der

Wiener Weltausstellung.

Illuſtrirter Bericht

aus der

Zeitschrift für bildende Kunst.

Unter Mitwirkung von Dr. Br. Bucher, Reg.-Rath Dr. Jac. Falke, Dr. Br. Meyer, Dr. Mor. Thausing, Prof. Jos. Langl, A. von Enderes, Fr. Lippmann u. A.

herausgegeben von

Prof. Dr. CARL von LÜTZOW.

Mit vielen Abbildungen in Stich und Holzschnitt.

Circa 10 Lieferungen hoch Quart à $^2/_3$ Thlr. oder 2 Mark.

Die Herren Fabrikanten kunſtinduſtrieller Gegenſtände auf dem Gebiete der Glas- und Thoninduſtrie, der Metallotechnik, der Kunstweberei, architektoniſchen Decoration etc. etc. werden ſchon jetzt auf das Erſcheinen dieſes Prachtwerkes aufmerkſam gemacht, mit dem Erſuchen, *ſich wegen Aufnahme von Abbildungen ihrer Erzeugniſſe mit dem Unterzeichneten in Verbindung zu ſetzen.*

Die Auflage iſt vorläufig auf

6000 Exemplare

angeſetzt und wird auch im Auslande groſse Verbreitung finden.

Dem Werke wird ein Anhang beigefügt werden zur Aufnahme von

Inseraten,

welche für die geſpaltene Petitzeile mit 5 Groſchen = $^1/_2$ Mark berechnet werden.

Jede Buchhandlung ſowie jede Annoncen-Expedition iſt in Stand geſetzt Inserataufträge zu vermitteln.

E. A. Seemann in Leipzig.

Vertretung in Wien durch die Herren Gerold & Co. am *Stephansplatz.*

In redaktionellen Angelegenheiten wird Herr Prof. Dr. von Lützow, *Wien, Thereſianumgaſſe* 25, gern Auskunft ertheilen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang.

Nr. 36.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch und Kunsthandlung angenommen.

20. Juni

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt. Optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architektur. — Aus Straßburg. — Nekrologe: J. von Keller; Gh. Lucy. — Kunstverein in Königsberg. — Umgestaltung der „Albertina" in Wien. — Waffenmuseum der Stadt Wien. — Kopienmuseum in Paris. — Hermannsdenkmal. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Heft 9. der Zeitschrift für bildende Kunst wird eingetretener Hindernisse wegen erst am 27. Juni erscheinen.

Optische Täuschungen auf dem Gebiete der Architektur.

Unter obigem Titel ist in Berlin bei Ernst und Korn (als Separatabdruck aus Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen) eine höchst interessante Schrift von A. Thiersch, Privatdozenten an der k. polytechn. Schule in München, erschienen, in welcher der Autor die verschiedenen Ansichten über die sogenannten optischen Korrektionen an den griechischen Tempeln kritisch erörtert. Seit Penrose durch seine sorgfältigen Messungen der Bauten auf der Akropolis die schon früher von Pennethorne und Hoffer beobachteten Krümmungen der horizontalen Gliederungen mit aller Präcision nachwies, haben sich in der Gelehrtenwelt lebhafte Diskussionen über diese Entdeckung an der antiken Architektur entsponnen. Die weiteren Untersuchungen konnten das Vorhandensein der Thatsache nur bestätigen, und es blieb nur noch die Frage offen: Was ist die Ursache der Täuschung, und welche Gesetze beobachteten die Griechen bei den Korrektionsmitteln? Wir hatten bis dahin an den Hellenen blos das feine Gefühl für Rhythmus und Verhältnisse angestaunt; nicht Wunder konnte es uns nehmen, wenn ihr für die Form so fein empfindsames Auge die wenn auch unendlich schwachen optischen Täuschungen an der Architektur herausfühlte und dieselben durch Correcturen auszugleichen suchte.

Noch kreuzen sich bis heute die Ansichten über das „Warum", und auch der Verfasser obiger Schrift hat der Sache noch keinen positiven Schluß gegeben. Aber die genaue Zusammenstellung alles vorhandenen Materiales in Wort und Bild, wie es in der Arbeit von Thiersch vorliegt, ist geeignet, den Leser zu eigenen Reflexionen anzuregen und das weiter zu denken, was bisher über den Gegenstand schon gedacht wurde. Die Hypothese Hoffer's, daß das Gefühl eine Abneigung gegen das Starre, Abstrakte der geraden Linie überhaupt besitze, und daß die Griechen die lebensvolle Schönheit der Natur, welche keine strengen, mathematischen Linien kennt, auf ihre Gebäude übertragen wollten, hat in gewissen Beziehungen ihre Berechtigung; nur greift sie nicht in den Kern der Sache. Denn die Linien sind nicht geschwellt, um geschwellt zu erscheinen, sondern die Geraden sind geschwellt, um eben gerade zu erscheinen; denn wären sie gerade, so käme eine falsche Schwellung in entgegengesetzter Richtung zur Erscheinung. Diesem Punkte stehen die Ansichten Penrose's näher, der von der Korrektion des Zwiebeldreieckes ausgeht, wo der Einfluß schiefer Linien auf eine gerade die Täuschung greller erscheinen läßt. Kugler und Jul. Braun finden in den Curvaturen eine gewisse Elasticität der Formen, durch welche die Schwere, die Last gleichsam vergeistigt werde. Sie nehmen damit aber die Schwellungen als wirklich sichtbar an, was sie nicht sind; wir fühlen sie nur unbewußt in der Erscheinung der Geraden als Korrektion einer optischen Täuschung.

Die Berichte Vitruv's über die optischen Korrektionen zeigen, daß der einzige noch erhaltene Autor über die Architektur der Alten selbst nicht in die eigentlichen Ursachen eingeweiht war. Zwei Stellen, welche Thiersch aus Schneider's Commentar zu Vitruv anführt, (Heliodorus und Philo) bestätigen nur, daß das feinfühlende Auge der Griechen die optischen Verzeichnungen erkannte

Digitized by Google

und ſie durch Gegenſchwellungen aufzuheben ſuchte; auf die Urſachen der Täuſchungen einzugehen, mußte ihnen bei dem damaligen Stande der Naturwiſſenſchaft überhaupt ferne liegen. Sie formten nach ihrem aeſthetiſchen Gefühle und kümmerten ſich nicht weiter um die Geheimniſſe des Auges. Unumſtößliche Thatſache iſt es aber, daß unſer Sehorgan von Natur aus *nicht für die Projektion geometriſcher Formen konſtruirt* iſt. So falſch es vom mathematiſchen Standpunkte aus iſt, ein Bild für unſer Auge an eine flache Wand zu malen, ſo falſch zeigen ſich umgekehrt Syſteme von parallelen Geraden auf der hohlſphäroidähnlichen Fläche der empfindenden Netzhaut. Die centrale Projektion durch die Linſe wird die Ebenen von parallelen Geraden in Meridianlinien auf die Retina zeichnen, welche kegel- oder vielmehr birnförmig ſich verjüngend ihren Pol im Centrum der Linſe ſelbſt haben werden. Empfänden wir ſo, wie das Bild auf der Netzhaut erſcheint, ſo müßten uns alle parallelen Geraden als convergirende Curven erſcheinen, wenn wir jene ausnehmen wollen, die in der Axe der Linſe ſelbſt liegt. Aber die durch die Erfahrung gewöhnte Ueberzeugung läßt uns die Linien parallel erſcheinen, und jedes Korrektionsmittel, das Bild auf unſerer Netzhaut ſo zu geſtalten, wie es in der Natur vor uns iſt, würden wir als Fehler fühlen. In dieſem Punkte überhaupt iſt die Empirie allein die Korrektur; ein ſubjektives Urtheilen über unſer eigenes Sehvermögen bleibt ausgeſchloſſen. Nur ein plötzlich zum Sehen gelangender Blindgeborner könnte Auskunft über die wahren Bilder auf der Retina geben.

Neben dieſem Momente iſt es aber die perſpektiviſche Verkürzung, welche durch die Einrichtung unſeres Sehorganes zur Erſcheinung gelangt. Die Perſpektive iſt nicht unter dieſe verſteckten oder entwöhnten optiſchen Täuſchungen zu rechnen, ſondern kann in dem Apparate als ſelbſtändiges mathematiſches Syſtem betrachtet werden, deſſen Täuſchungen nicht durch die Erfahrung aufgehoben werden, ſondern erſt das Empfinden für ſich allmählich erziehen. Das Kind greift nach den Sternen wie nach der nahen Kerze, es kennt noch keine Diſtanzen; erſt die Erfahrung lehrt es dieſe meſſen, obſchon das Syſtem der perſpektiviſchen Verkürzungen in allen Zeiten des Menſchenalters gleich empfunden wird.

Wenn der Horizont unſeres Auges zwiſchen zwei (beiſpielsweiſe horizontalen) parallelen Geraden ſich befindet, ſo erſcheinen dieſe in ihrer Verlängerung in's Unendliche als Bogenlinien, und zwar concav zum Horizont. Je näher wir der Ebene mit dem Auge rücken, in welcher die Linien liegen, deſto ſteiler werden ſie zu ihren Verſchwindungspunkten abfallen. Schneiden wir von dieſen Parallelen nun zu irgend einer Diſtanz ein Stück durch Senkrechte heraus, für die Seitenanſicht eines griechiſchen Tempels (als Gebälk- und Stufenlinien), ſo werden, ſowohl wenn wir ſenkrecht der Façade gegenüberſtehen, als wenn dieſe zur Rechten oder Linken nach den Verſchwindungspunkten hin unter einem ſchiefen Winkel in der Ferne liegt, die Geraden als Theile jener Curve erſcheinen, die, wie ſchon erwähnt, auffallender zur Erſcheinung gelangen wird, wenn ſie dem Auge nahe liegt, und unſcheinbarer, je näher den Fluchtpunkten.

Wir ſind aber gewöhnt, alle Geraden auf unſerer ſchalenförmigen Netzhaut in Bogenlinien zu empfinden, die ſich meridianförmig der Linſe zu verengen; zu dieſen durch die centrale Projektion hervorgerufenen Schwellungen der Linien kommen nun bei kleineren Abſchnitten von Geraden die zarten Nuancen der Curven, die aus der Perſpektive entſpringen; ſie verſtärken gleichſam den Fehler, der durch die Schalenform der Netzhaut in Bezug auf die Projektion der Geraden beſteht, müſſen aber als thatſächlich herausempfunden werden. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß aus dieſem Zuſammenfallen zweier verſchiedener Wirkungen auf ein empfindendes Organ die Täuſchungen entſpringen, welchen die Griechen ihre Korrekturen entgegenſtellten. Die Curven der Perſpektive fallen in die Curven, die wir als Gerade auf der Netzhaut fühlen, und werden von dieſen durch das Gewohnheitsgefühl ſozuſagen abſorbirt; wir verlieren aber damit den feinen Effekt der Perſpektive von Geraden, nämlich die zarte Schwellung gegen den Horizont, was zu der Täuſchung führt, daß die Linien nicht mehr gerade, ſondern entgegengeſetzt geſchwellt erſcheinen. Nur eine Schwellung der Linien in der Richtung der perſpektiviſchen Schwellung, alſo gleichſam ein Entgegenkommen oder Verſtärken der Perſpektive kann dann die Täuſchung in der Täuſchung aufheben.

Was hier vorzugsweiſe von den Horizontalen geſagt iſt, kann ſelbſtverſtändlich auch für die Senkrechten angenommen werden, da die Einrichtung des Auges außer dem etwas kleineren Geſichtswinkel keinen Unterſchied zeigt.

Würde das Auge, d. h. das Organ, durch welches wir das Licht empfinden, anders konſtruirt ſein, als es iſt — vielleicht ſo, daß die empfindenden Nerven unmittelbar mit der Außenwelt in Berührung ſtänden, ſo ließe ſich ein Wahrnehmen der Dinge ganz anderer Art denken, als durch den Apparat der Linſe und der Schalen der Empfindungsfläche, woraus die Täuſchungen der Perſpektive entſpringen, als wäre ein korrekteres Fühlen der Geraden möglich. So aber konſtatirt die Natur in dem Baue des Auges, daß die Gerade ihr kein Symbol der Unendlichkeit iſt, ſondern alles in der Curve ſich auflöſt und der Tanz der Horen und alles Seins in der ſtets in ſich zurückkehrenden Kreislinie ſein Gleichniß findet.

Die genaue Analyſe der Curven, in welchen Gerade auf der Retina erſcheinen, und die Unterſuchung der Störungen des empiriſchen Empfindens gäbe ein intereſſantes

Digitized by Google

Kapitel zur Klärung noch so mancher Frage auf dem Gebiete der optischen Täuschungen und wäre sowohl für den Anatomen als auch für den Künstler von großer Wichtigkeit. So wie der Dichter sein Drama auf dem Papier entwirft und die Wirkung der Darstellung bemessen muß, so muß auch der Architekt die Geheimnisse seiner Formen kennen, die erst in der plastischen Gestaltung zu Tage treten.

Es sei ferne, mit diesen Zeilen schon eine maßgebende Hypothese aufgestellt haben zu wollen. Aber der Weg sei damit eröffnet zu Untersuchungen auf einem Felde, das gewiß die Lösung noch manches Räthsels birgt, und nur eines glücklichen Finders bedarf, um unser Wissen in der Kunst zu erweitern und dadurch die Kunst selbst der Vollkommenheit näher zu führen.

Wien. **J. Langl.**

Aus Straßburg.

Die „Vossische Zeitung" vom 28. Mai bringt eine Mittheilung aus der Universitätsstadt des Reichslandes, welche die drohende Verwaisung des unlängst durch Springer's Fortgang erledigten Lehrstuhls der Kunstgeschichte zum Gegenstande hat. Wir haben früher bereits wiederholt auf die Bedeutung dieser Angelegenheit hingewiesen und glauben derselben nicht besser dienen zu können, als indem wir die Mittheilung des Berliner Blattes vollinhaltlich reproduciren. Dieselbe lautet:

„Unsere junge Universität ist — kaum gegründet — schon von schweren Verlusten betroffen und bedroht. Die Auswahl, welche man zur Constituirung des hiesigen Lehrkörpers getroffen, war eben eine so treffliche, daß sich bei neuen Berufungen an andere Universitäten die Blicke fast von selber hierher richteten; und da mit den Dotationen der Straßburger Lehrkräfte weder im Allgemeinen noch gar im einzelnen Falle eine schwere Konkurrenz zu bestehen ist, auch ältere Universitäten im Herzen Deutschlands meist ein weiteres und ausnahmslos ein geebneteres Feld der Wirksamkeit darbieten, so wurde es nicht schwer, diesen und jenen, unter ihnen Zierden ersten Ranges für jede Universität, wie beispielsweise Anton Springer, der neuen Reichsuniversität ungetreu zu machen.

Es ist das nun übrigens nichts, was — vorausgesetzt, daß alle Verluste mit Umsicht und Aufmerksamkeit aus dem reichen Schatze Deutschlands an tüchtigen und thatkräftigen Vertretern jeder Wissenschaft alsbald wieder ersetzt werden, — zu Besorgnissen veranlassen könnte. Auch geht es mit unserer Hochschule stetig und erfreulich vorwärts, so daß, wenn bei gleichmäßig ruhigem Fortgange noch vier bis fünf Jahre verflossen sein werden, Straßburg an Frequenz mit den blühendsten unter den ihm benachbarten deutschen Universitäten, mit Bonn, Heidelberg, Tübingen u. s. w. wird wetteifern können.

Jenen gesicherten Fortschritt aber zu befördern und vor allen Störungen zu bewahren ist um so mehr die unabweisliche Pflicht der Reichsregierung, als es sich die französische Regierung angelegen sein läßt, mit allen nur möglichen Mitteln — vorläufig allerdings noch mit geringem Erfolge — die Straßburg gegenübergestellte neue Universität zu Nancy zu heben.

Die Gründung der Straßburger Universität ist ausgesprochenermaßen zu dem Zwecke erfolgt, eine Vorburg deutschen Geisteslebens auf dem neugewonnenen Gebiete im Angesichte des gegen den Wasgenwall als seine unwillig angenommene Grenze anstürmenden Franzosenthums zu haben. Soll die junge Pflanzstätte deutscher Geistesart zu dieser ihrer Bestimmung nicht unfähig werden, so darf kein Grund als stichhaltig zugelassen werden, um nicht Alles, was irgend wünschenswerth und möglich ist, ferner und unabläßig für Straßburg zu thun.

Es wäre aber eitel Selbsttäuschung, wollte man glauben, daß jener schönen und erhabenen Aufgabe die reichlich und bequem dargebotenen Mittel zu den gewöhnlichen Brodstudien schon genügten. Daß die charakteristische Eigenart und die besondere Ueberlegenheit deutschen Geistes in seiner Idealität beruht, wer möchte das zu leugnen unternehmen?! Und so muß gerade an dieser Stelle ein Hauptgewicht auf die Vertretung derjenigen idealen Disciplinen gelegt werden, welche zu jedem Brod- und Fachstudium die in wahrhaft deutschem Sinne unentbehrliche Ergänzung bilden.

Unter diesen Disciplinen aber steht die Kunstgeschichte obenan. Sie konnte hier nicht würdiger und besser vertreten werden als durch einen Mann wie Anton Springer; und mit Recht wurde in einem Aufsatze der „Deutschen Warte" (Bd. II, Heft 11), welcher den deutschen Universitäten die der Kunstwissenschaft im Allgemeinen zugemuthete „Aschenbrödelstellung" zum schweren Vorwurfe machte, und welcher — wie Schreiber dieses weiß — bei den gesammten Fachmännern einmüthige Zustimmung gefunden hat, auf die Ausrüstung Straßburg's mit einer kunstwissenschaftlichen Lehrkanzel als auf ein Gutes verheißendes Präcedens hingewiesen. Bald folgte Leipzig diesem Vorgange, und gegenwärtig ist auch der Berliner Universität ein ordentlicher Professor der Kunstgeschichte zugedacht; — und in demselben Momente ist es für Straßburg zweifelhaft, ob es im Besitze dieses ihm besonders nöthigen Vorzuges verbleiben wird.

Leipzig hat bekanntlich seinen Bedarf nicht anders als durch die Berufung Springer's zu decken gewußt und dieser hat den Ruf angenommen und uns zu Ostern verlassen. Nun aber verlautete aus den verschiedensten Quellen — und die bisher ausgebliebene Kunde von einer neuen Berufung an Springer's Statt scheint das

Digitized by Google

Gerücht leider, leider zu bestätigen — daß man damit umgeht, Springer's Lehrstuhl eingehen zu lassen.

Es wäre das eine der größten möglichen Sünden gegen den Geist dieser Stiftung. Die Facultät selbst ist, wie ich aus der glaubwürdigsten Quelle vernehme, unschuldig an dieser vandalischen Entblätterung ihres Kranzes: den sichersten Nachrichten zufolge hat dieses unbegreifliche Vorgehen seinen Ursprung im Schoße der deutschen Reichsregierung und zwar ganz nahe an deren oberster Spitze, dort wo man einst auch das Reichstagshaus aus Bequemlichkeit und büreaukratischer Tactlosigkeit auf einem Hofe als Annex zum Reichskanzleramte an einem „Universalgelenke" baumeln lassen wollte.

Also die leidige Sparsamkeit, der ganz gewöhnliche nüchternste Nützlichkeitsfanatismus!

Fern sei es, denen, die dem deutschen Volke und Reiche in wichtiger, großer und schwerer Zeit nie genug zu dankende Dienste geleistet haben und glücklicherweise fortfahren zu leisten, einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie für gewisse Dinge keinen Sinn und kein Verständniß haben; aber dann seien sie, die in schwierigen Lagen bewundernswerthe Selbstverläugnung und Bescheidung geübt haben, so groß und so weise, nicht in ihren Augen vergleichungsweise kleine Dinge, die vielleicht nur zu weit aus ihrem Gesichtskreise liegen, um ihre Größe richtig ermessen zu können, für so gar klein zu halten, daß es sich nicht verlohnte, die Besorgung derselben den Händen solcher Näherstehenden anzuvertrauen, die verdächtig sind, etwas mehr von der Sache zu verstehen und nicht durch einen auf der einen Seite — in der Schätzung der verschiedenen menschlichen Dinge — zu großen, auf der anderen — im Geldpunkte — noch immer zu kleinen, unstaatsmännischen Maßstab beirrt zu sein.

Abgesehen aber von der Bedeutung der Straßburger Universität für Deutschland, abgesehen von der Bedeutung der Kunstwissenschaft für jede Universität hat die Sache noch für die Stadt Straßburg eine besondere Wichtigkeit, die — zumal auch noch ein Geld- resp. Sparsamkeitsinteresse dabei mit in Frage kommt — wohl im Stande sein dürfte, die Entscheidung in dieser Angelegenheit — und zwar nach der aus allen vorerwähnten Gesichtspunkten sich als wünschenswerth, ja unvermeidlich ergebenden Richtung — zu beeinflussen.

Professor Springer ist nämlich bereits mit der Begründung einer kunsthistorischen Sammlung, eines Lehrmittelapparats für den kunstwissenschaftlichen Unterricht vorgegangen. Es sind nicht unerhebliche Anläufe (z. B. an Photographien von Ad. Braun in Dornach) gemacht worden, und ein eigener sehr schöner Raum im Schlosse ist zur Aufnahme und für die angemessene Benutzung dieser Sammlung angewiesen und eingerichtet worden. Soll dieser kostbare Apparat, aus dessen Benutzung durch eine geschickte und berufene Hand für Hunderte und Tausende Belehrung strömen könnte, als todtes Kapital versauern?

Noch mehr: Springer hatte die Absicht, diese Sammlung, sobald Umfang und Einrichtung derselben weit genug gediehen wären, auch dem Publikum zu bestimmten Stunden zu öffnen. Erinnert man sich nicht, daß Straßburg eines solchen Institutes bedarf? Und wer anders als ein Universitätsprofessor oder ein Mann, der, einmal hierher gezogen, auch die Professur mit um so reicherem Nutzen seines hiesigen Wirkens zugleich versehen könnte, wäre im Stande, das hier von Springer begonnene Werk fortzuführen und allgemein nutzbringend auszubauen?

Straßburg hat bei der Belagerung, was es an Kunstschätzen besaß, verloren. Sollte man einer zahlreichen intelligenten Bevölkerung einen Ersatz, wie er sich eben beschaffen läßt, für das Verlorene, ein ausgiebiges Mittel zur Bildung des Geistes und Gemüthes überhaupt vorenthalten dürfen, und nun gar auf dem bereits erreichten Punkte stehen bleiben, d. h. zurückgehen wollen?

Die deutsche Reichsregierung — und rückwärts gehen! Klingt es nicht zusammen wie Hohn, wie Unmöglichkeit?

Hoffen wir, daß die Entwickelung der Straßburger Universitäts-Verhältnisse unter den Händen der Reichsregierungsorgane (namentlich in dem angeregten Punkte) nicht dereinst den Hohn zur kalten Wahrheit, die Unmöglichkeit zur schauderhaften Wirklichkeit geworden zeige!

Ein halbes Jahr ist für die Disciplin jetzt zwar auf alle Fälle schon verloren, und der nächste zur Nachfolge Springer's berechtigt Erscheinende für uns nicht mehr zu erlangen; aber der Schaden würde sich allenfalls noch verschmerzen lassen, wenn man den Mangel nur nicht zur „berechtigten Eigenthümlichkeit" werden läßt!"

Nekrologe.

Josef von Keller, einer der bedeutendsten Kupferstecher unserer Zeit, starb in Düsseldorf den 30. Mai 1873 nach langen und schweren Leiden an der Lungenlähmung. Seit über dreißig Jahren als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie wirkend, war er der eigentliche Begründer der dortigen Kupferstecherschule, deren Werke überall verdiente Anerkennung gefunden, und die vielen Meister, welche seiner trefflichen Anleitung ihre Ausbildung verdanken, sichern ihm als Lehrer einen ebenso hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte, wie seine eigenen ausgezeichneten Arbeiten ihm unter den ausübenden Künstlern errangen.

Josef von Keller wurde im März 1815 zu Linz am Rhein geboren, wo er bis zu seinem sechzehnten Lebensjahre das Gymnasium besuchte und auch den ersten Zeichenunterricht empfing. Dann ging er nach Bonn, um in der Schulzen-Bettendorff'schen Kupferdruckerei sich der Kupferstecherkunst zu widmen. Hier wurde ihm aber nur Gelegenheit geboten, die Punktirmanier zu erlernen,

Digitized by Google

und da ihm dies bei seinem höhern künstlerischen Streben nicht genügen konnte, so suchte er sich aus eigenen Kräften und nach guten Musterblättern in der Linienmanier auszubilden, was ihm auch auf so überraschende Weise gelang, daß er alsbald die Darstellungen der Theologie und der Philosophie, nach Hermann's und Götzenberger's Fresken in der Aula der Bonner Universität, zur Zufriedenheit dieser beiden Künstler als Kupferstich auszuführen vermochte. Das Streben nach möglichster Genauigkeit der Zeichnung und liebevolles Eindringen in den Geist des wiederzugebenden Kunstwerks sprachen sich schon in diesen Erstlingsarbeiten auf unzweideutige Weise aus. Um sich aber weiter zu vervollkommnen, verlegte Keller 1835 seinen Wohnsitz von Bonn nach Düsseldorf, wo die Kupferstecherkunst damals allerdings zwar auch nicht besonders blühte, wo aber doch der Umgang mit den vielen rüstig schaffenden Malern stets neue Anregung bot. Besonders einflußreich wurde für ihn der Verkehr mit dem vielseitig gebildeten Julius Hübner, unter dessen Anleitung er einen Stich nach dessen „Rasendem Roland" in bedeutender Größe für den rheinisch-westphälischen Kunstverein ausführte, welcher schon außerordentliche Schönheiten zeigt. Es sammelte sich nun schon ein Kreis von Schülern um den strebsamen jungen Meister, dessen Talent von Seiten der Akademie alle Aufmunterung erfuhr. Als 1839 der alte Professor Thelott starb, der in den letzten Jahren fast nur noch dem Namen nach als Lehrer der Kupferstecherkunst fungirt hatte, erhielt Keller provisorisch dessen Stelle, die ihm 1846 endgiltig übertragen wurde. Zugleich ward ihm der Professortitel verliehen. Eine Kunstreise nach Paris war von vortheilhafter Wirkung für seine raschen Fortschritte, die mit einer vermehrten Schülerzahl Hand in Hand gingen. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen ertheilte ihm 1841 den ehrenvollen Auftrag, Raffael's „Disputa" in den Stanzen des Vaticans als Stich in der beträchtlichen Größe von 7½ zu 5½ Fuß auszuführen, und Keller begab sich in Folge dessen sogleich nach Rom, wo er eine wahrhaft vollendete Zeichnung dieses Meisterwerks anfertigte, die schon eine gleich gelungene Durchführung der Platte voraussehen ließ. 1844 kehrte er aus Italien zurück und begann nach der Vollendung eines großen Stichs von Raffael's „Heiliger Dreifaltigkeit" in S. Severo in Perugia sofort seine umfangreiche Arbeit, die er mit unermüdlichem Fleiß nach einer Reihe von Jahren so glücklich zu Ende führte, daß wir in ihr eins der schönsten Blätter der vervielfältigenden Künste besitzen. Die ganze Tiefe der Charakteristik und all die andern Vorzüge des Originals sind mit einer Treue und doch zugleich mit einer künstlerischen Freiheit nachgebildet, wie es nur einem Talent ersten Ranges möglich war, das sich seiner hohen Aufgabe völlig bewußt, dieselbe mit hingebendem Eifer und rastlosem Studium durchzuführen vermochte. Von den übrigen großen Blättern Keller's sind noch zu nennen: „Die Himmelskönigin" und die „Mater Dolorosa" nach Deyer, sowie „Christus im Grabe" nach Ary Scheffer, denen sich noch mehrere Stiche nach Zeichnungen von Overbeck, Steinle u. A., sowie kleinere Sachen anreihen, welche sämmtlich die Tiefe des Gefühls in den Köpfen und die strenge Beobachtung der charakteristischen Eigenschaften des Originals bewundern lassen, wobei noch einer malerischen Wirkung stets gebührende Rechnung getragen wird, sobald dieselbe mit der Strenge des Stils verträglich erscheint. Seine letzte große Arbeit und eins seiner Hauptwerke war ein Stich der Sixtinischen Madonna Raffael's, von dem Professor Springer mit Recht in diesen Blättern sagen konnte (VI. Jahrg. No. 20), daß er die hohen Erwartungen, zu denen die bewährte Meisterschaft des Künstlers berechtigte, nicht allein erreicht, sondern noch übertroffen habe. Und wenn Springer ferner sagt: „Keller's Kupferstich ist Raffael's würdig", so ist dies wohl das höchste Lob, welches überhaupt ausgesprochen werden kann, das aber ein durchaus verdientes genannt werden muß, wie ja auch alle andern Kunstgelehrten und Kenner in der Anerkennung dieses Meisterwerks übereinstimmen. Keller's hohe Bedeutung fand im In- und Auslande die gebührende Beachtung. Zahlreiche Orden schmückten seine Brust, von denen ihm das Großkreuz des Würtembergischen Kronen-Ordens den Adel eintrug, Ehrendiplome und Medaillen wurden ihm von allen Seiten zu Theil, und auch andere Auszeichnungen ehrten den Meister, der seinen Namen mit unsterblichem Ruhme geschmückt hat. Eine Wittwe und fünf Söhne betrauern seinen Tod, und die Düsseldorfer Künstlerschaft verliert in ihm nicht nur einen der hervorragendsten Lehrer und Genossen, sondern auch einen allseitig beliebten, achtungswerthen Freund.

Moritz Blanckarts.

Charles Lucy, ein ausgezeichneter englischer Maler, ist am 26. Mai im Alter von 59 Jahren gestorben. Er war geboren zu Hereford, studirte die Malerkunst in London und später unter Paul Delaroche zu Paris. Nachdem er im Haag und in Paris mehrere Kopien nach alten Meistern angefertigt hatte, siedelte er sich in der Künstlercolonie zu Barbizon in der Nähe von Fontainebleau an und lebte dort seiner Kunst und seiner Familie. Im Jahre 1843 erhielt er einen Preis für ein Gemälde, das zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Es gehören zu seinen bedeutendsten Leistungen: ein Gemälde, das Cromwell, seine Familie und einige andere berühmte Persönlichkeiten darstellt, wie sie an einem Sonntag Nachmittage dem Orgelspiele Milton's im Hampton-Court Palace lauschen; ein anderes, „die Beerdigung Karl's I." genannt, „Napoleon an Bord des Orient" und mehrere andere. Lucy hat außerdem eine Reihe von Bildnissen berühmter Männer angefertigt, und man sieht in dem Museum von South Kensington die aus seinem Atelier hervorgegangenen Portraits von Gladstone, Cobden, Hume, Bright, Garibaldi, Nelson, Cromwell u. s. w.

Kunstvereine.

Kunstverein in Königsberg i. Pr. Obgleich die letzte Gemälde-Ausstellung von auswärtigen Künstlern nicht reichlich beschickt war, so haben die Ankäufe auf derselben dennoch eine bisher nicht erlangte Höhe erreicht. Es wurden von Privaten 30 Oelbilder und 16 Aquarellen für 7428⅓ Thlr., vom Kunstverein 14 Oelbilder für 2753 Thlr. zur Verloosung und 4 Oelbilder für 4112 Thlr. zur Einverleibung in die städtische Galerie angekauft. Letztere sind: Lindenschmit (München): Raleigh im Tower, Braun (München): Markt zu Atigny im letzten Kriege, Reide (Königsberg): Psyche von Charon in die Unterwelt geführt, Heydeck (Königsberg): Portrait J. Kant's. In diesen Tagen hat der Kunstverein noch ein Genrebild von Piotrowski (Königsberg) für das Stadtmuseum erworben.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Umgestaltung der „Albertina" in Wien. Das Herannahen der Weltausstellung hat in Wien manches längst empfundene Bedürfniß fühlbarer gemacht, manchen schon lange gehegten Wunsch zum Entschlusse gezeitigt; auch die öffentlichen Sammlungen wurden in dieser Weise beeinflußt, und unter ihnen hat das Kupferstich- und Zeichnungskabinet des Erzherzogs Albrecht eine völlige Umgestaltung erfahren. Während früher einerseits Zutritt und Benutzung der Sammlung dem Uneingeweihten mannigfache Umständlichkeiten bereiteten, andererseits viele der werthvollen Blätter durch häufiges Auflegen aus den Mappen leicht gefährdet wurden trotz der besten Sorgfalt der

Conservatoren, ist nun alles mit einem Male anders geworden, eine Frucht monatelanger Arbeiten und Versuche. Der Raum selbst erscheint höher und luftiger als zuvor, das Licht aus der Reihe der fünfzehn etwas niedrigen Fenster wirkt ruhiger und einheitlich durch die gestimmte Färbung der Wände und Schreine, und bei großer Einfachheit wirkt das Ganze doch vornehm und würdig. Den Mittelpunkt bilden die Zeichnungen der alten Meister, von denen fast 200 unter Glas aufgestellt sind, in giebeldachförmigen, sehr sinnreich erfundenen Pulten. Bei dem Reichthum würde es zu weit führen, wollte man auch nur das Hervorragendste aufzählen; es genüge die Erwähnung der 15 Originalzeichnungen von Raffael, 12 von Dürer, 11 von Rembrandt, 8 von Rubens, alle von unanfechtbarer Echtheit und unschätzbarer Qualität. Ueberhaupt ist von dem Verstande Dr. M. Thausing die Auswahl nicht auf Grund veralteter Kataloge, sondern wie es von einem so bewährten Kunstgelehrten zu erwarten war, vom neuesten Standpunkte wissenschaftlicher Kritik aus getroffen. Auch ist die Vorsicht gebraucht, daß alle jene Stücke, welche im direkten Lichte Schaden nehmen könnten, auf die Schattenseite der Pulte verwiesen wurden. Hoffentlich wird später ein gedruckter Katalog das Publikum des Genaueren über die Handzeichnungen belehren. Theilweise zur Erläuterung dieser Handzeichnungen, der besonderen Freude kunsthistorisch gebildeter Kenner, dient die bunte Reihe von Meisterwerken des Grabstichels, welche, auf den Kästen gegenüber angeordnet, leichter verständlich auch für das weniger kunstgeübte Auge des Laien, die berühmtesten Compositionen historischer Malerei in würdiger, stilvoller Weise darstellen. Da ist vor allem Keller's Stich nach Raffael's Disputa, an den sich Jacoby's Bildnisse des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich anreihen. Auch die sonstige Einfügung glänzender Stiche nach Königsporträts, insbesondere nach französischen zeigt unserem photographischen Zeitalter die monumentalen Leistungen der Kupferstechkunst. Einen wirksamen Gegensatz zu dieser fortlaufenden hohen Bilderreihe bilden 16 lebensgroße Büsten von Künstlern und Kunstschriftstellern, von Raffael und Michelangelo bis auf Cornelius und Kaulbach, von Winckelmann bis Kugler; zwei ragen über das Maaß der anderen hinaus, in Kolossalbüsten, Albrecht Dürer und Marcantonio Raimondi, die Vertreter deutschen und italienischen Kupferstichs. Auch von den Stiftern und Mehrern der Albertina, dem Herzog Albert von Sachsen-Teichen und dem Erzherzog Karl von Oesterreich sind in weißem Marmor ausgehauene Büsten aufgestellt. Durch diese neuen Einrichtungen ist die Albertina eigentlich erst geworden was ihr Stifter erstrebt: öffentliche Kunstanstalt. Zugleich ist ein bequemer Zugang, Dank dem persönlichen Eingreifen des Erzherzog Albrecht, nach Ueberwindung mannigfacher Schwierigkeiten, geschaffen, indem man aus dem Hofe des erzherzoglichen Palais auf der Augustinerabtei in die Kunstsammlung gelangt. Die ovale Halle, welche Kornhäusel beim Umbau des Palais dem Treppenhause vorlegte, um den schrägen Anschluß desselben an den Hauptbau zu maskiren, ist nun das Vestibule der Albertina geworden; von hier führt eine Treppe in den Vorraum der Sammlung, über deren Eingang eine Marmortafel über Namen und Inhalt Kunde giebt mit den schlichten Worten: Albertina | linearium picturarum collectio | ab Alberto Duce Saxoniae instituta, a Carolo Austriae Archiduce aucta | ab Alberto Archiduce Austriae liberalium studiorum in usum adornata.

(Wien. Ztg.)

Das Waffenmuseum der Stadt Wien. Die Weltausstellung gab dem Wiener Gemeinderath Anlaß, zwei für die Localgeschichte wichtige Unternehmungen in's Leben zu rufen, nämlich die Umgestaltung des bürgerlichen Zeughauses in ein städtisches Waffenmuseum und die Veranstaltung einer historischen Ausstellung. Ersteres wurde am 15. Mai eröffnet.

Die wissenschaftliche Leitung der Umgestaltung des Museums war Quirin Leitner übertragen, der durch seine Specialstudien und Leistungen vor Allen dazu berufen war; einer ihm zur Seite stehenden Kommission fiel hauptsächlich Ordnung und Lösung der bezüglichen administrativen Fragen zu. Bei der Unordnung im alten Zeughaus war die Aufgabe durchaus keine leichte. Für die Neuaufstellung gab es keinen richtigeren Standpunkt, als aus dem bürgerlichen Zeughause den größeren Theil der werthlosen und nicht dahin gehörigen Waffen wegzuschaffen und dann die werthvollen Bestandtheile der Sammlung in chronologischer Folge zu ordnen, eine Aufgabe, der nur mit genauester Kenntniß der Geschichte des Waffen- und Harnischwesens gerecht zu werden war, die zugleich auf imponirende oder dem Auge gefällige Gruppirung erst in zweiter Linie Bedacht nehmen konnte. Die ältesten Theile der Sammlung reichen noch in das 15. Jahrhundert zurück; darunter ein vollständiger Reiterharnisch, ein Bild der ersten vollendeten Plattenharnische, vielleicht aus dem Besitze eines der Bürgermeister dieser Zeit. An der Wand sind drei Gruppen von Waffen aus der Zeit der Kaiser Friedrich IV. und Max I., aufgestellt; geriffelte Mailänder Harnische, Beiderhänder (zweihändige Schwerter, welche von den auserlesensten Leuten des Fußvolkes getragen wurden) Aalspieße, Helmbarten und Reislanzen sind besonders bemerkenswerth. Eine Specialität des Museums sind ferner bemalte Tartschen, hölzerne Schilde, die, anderwärts eine große Seltenheit, hier in beträchtlicher Zahl vorhanden sind und sich vielfach durch reiche, fein ausgeführte Bemalung auszeichnen. Die schönste derselben, mit der Darstellung des heil. Georg, wird eben durch die Restaurirschule des Belvedere's in guten Stand gesetzt; sie bietet einen interessanten Einblick in die Leistungsfähigkeit der Wiener Maler des 15. Jahrhunderts. Unter den folgenden Rüstungen ist im 4. Felde ein „vollständiger Reiterharnisch mit schwarzgeätzten Strichen bemerkenswerth, dessen Helm zu jener Gattung von Kopfbedeckungen gehört, welche Max I. erfunden. Im 5. Felde beginnt dann die Reihe der „Bürgerharnische", welche bis zum 16. Felde reichen. Sie führen diese Bezeichnung, weil auf der Brust das Wiener Stadtwappen eingeätzt ist; sie wurden in den Jahren 1546 und 1571 von dem Stadtrathe in Nürnberg angekauft. Die Felder 16—29 zeigen dann die ganze Formenentwickelung der Bürgerbewaffnung von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ausgange des 30jährigen Kriegs. Eine Ausnahme bilden nur die Felder 11 und 12, eingeschlossen von drei Ruhmestempeln mit den Büsten des Grafen Niclas Salm, des Herzogs Karl von Lothringen und Rüdiger's von Stahremberg, zur Bezeichnung der beiden Epochen der glänzendsten Thaten der wehrhaften Bürger Wien's; unter den Siegestrophäen finden sich 16 türkische Fahnen und Inschriften. Auch sehr werthvolle türkische Waffen sind zahlreich vertreten; der Kopf des Kara Mustapha wird noch in einem Glaskasten bewahrt, eine Reliquie, deren Echtheit zwar Hammer in seiner Geschichte des Osmanischen Reiches bezweifelte, die aber neuerdings von Sachkundigen erwiesen worden ist. Weniger glänzend als das 16. und 17. Jahrhundert ist die neuere Zeit vertreten; es finden sich zwar fast alle Specialitäten der Bürgerwaffen vor, doch den reichsten Schmuck dieser Epoche bilden die Fahnen und Standarten der alten Bürgercompagnien. Erst in der Epoche der großen französischen Kriege mehren sich in den Denkmalen des Aufgebots und der Freiwilligen-Fahnen die Zeugen der Thaten und Ereignisse unseres Jahrhunderts, welche sich bis zu den Erinnerungen an die Wiener Freiwilligen-Bataillone in den Jahren 1848 und 1859 fortsetzen. Dieser flüchtige Umriß dürfte genügen, einen Einblick in die ungewöhnliche Bedeutung dieser neu geordneten Sammlung zu gewinnen; wenige andere werden sich an historischem Werthe mit ihr messen können und diese seltene Mannigfaltigkeit klar gestellt zu haben, ist lediglich Leitner's hervorragendes Verdienst. (Wien. Zeitg.)

Das neue Kopienmuseum in Paris ist seit Mitte April eröffnet. Die verschiedenen italienischen Schulen sind darin besonders stark vertreten, die anderen dagegen zeigen große Lücken. Von der deutschen Malerei scheint die Verwaltung des Museums ganz Abstand nehmen zu wollen, aber auch die französischen Meister sind bis jetzt schwach repräsentirt, und von der holländischen und vlämischen Schule figuriren in der Sammlung nur einige hervorragende Werke. Nach der italienischen Schule, die namentlich viele Kopien nach Raffael zählt, sind die Spanier am zahlreichsten vertreten. (Ill. Ztg.)

Vermischte Nachrichten.

Hermannsdenkmal. Die „Hannoversche Zeitung" kann endlich die baldige Vollendung des Hermannsdenkmals in Aussicht stellen. Der Transport des Arminiusbildes werde in fünf bis sechs Wochen nach der Grotenburg bei Detmold vor sich gehen. Die ganze durch Herrn v. Bandel aus Kupfer getriebene Figur mißt bis zur Schwertspitze 90 Fuß, bis zur Faust des erhobenen Armes 66 Fuß, und die ganze Höhe des Denkmals wird 183 Fuß betragen. Das Gewicht derselben ist fast 2000 Centner und die Kosten der Erbauung des Denkmals werden sich auf 50,000 Thlr. belaufen. Die obere Galerie des eine Rotunde

Digitized by Google

bildenden Unterbaues, der 154 Fuß im Umkreise mißt, faßt reichlich 300 Menschen und der Gang der Galerie hat eine Breite von 4 Fuß. Der Sockel des Unterbaues mißt 15 Fuß; die 10 Nischen desselben sind durch in einander geschlungene Rundbogenfriese ohne bestimmte Stilordnung verbunden; einige Nischen sollen durch Embleme und Inschriften ausgefüllt werden.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Graesse, J. G. Th.. Beschreibender Katalog der K. Porzellan- und Gefässsammlung zu Dresden. Mit historischen Einleitungen über die Geschichte des Porzellans und der Thongefässe. 8° Dresden, Zahn.

Zeitschriften.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 5.
Buntglasirte Thonwaaren des 15. bis 18. Jahrhunderts im germanischen Museum.

Art-Journal.
The Royal Academy Exhibition. — Temple of Diana at Ephesus. — Paris Saloon of 1873. — Obituary: C. A. Collins; W. Dewis; Sir W. Tite, M. P.; J. Tennant. — The Vienna-Exhibition. (Mit Illustrationen.) Beigegeben: Der Zigeunerhirt von Granada, nach Anadell gest. von Cousen. — Statue nach Adams gest. von Roffe. — Madonna mit den H. Paul und Georg, nach Bellini gest. von Geyer.

Gazette des Beaux-Arts. Juni.
Salon de 1873, von G. Lafenestre. (Mit Illustrationen.) — Les lits antiques considérés particulièrement comme forme de la sépulture. Zweiter und letzter Artikel, von Heuzey. (Mit Illustrationen.) — Exposition rétrospective de Bruxelles, von R. Ménard. (Mit Illustrationen.) — Paradoxes. II. le comfort, von E. Bonnaffé. (Mit Illustrationen. — L'oeuvre d'Eugène Delacroix, von L. Gonse. — Bibliographie des ouvrages publiés en France et à l'étranger sur les Beaux-Arts et la curiosité pendant le premier semestre de l'année 1873, von P. Chéron. Beigegeben: Junges Mädchen mit einer Rose, nach Goya rad. von Hédouin. — Der Raucher, nach Terburg radirt von Courtry. — Schimmel, nach Ph. Wouverman radirt von Greux.

Inserate.

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Götter und Heroen der Griechen

nebst einer Uebersicht der Cultusstätten und religiösen Gebräuche.

Von

Otto Seemann,

Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 183 Holzschnitten gr. 8. 1869. br. 2¼ Thlr., eleg. geb. 2⅔ Thlr.

In einer Besprechung dieses Werkes in der **„Zeitschrift für Gymnasialwesen"** XXIII. S. 470 wird u. A. gesagt:

„Zwar gab es schon früher derartige Hülfsmittel, welche die Schüler in die Mythologie einführen wollten und welche auch der Bildwerke zur bessern Anschauung nicht entbehrten, aber einmal waren sie nur für die untern Classen berechnet und zweitens bedienten sie sich der Bildwerke nur allgemein dazu, eine Vorstellung von der Art und Weise zu geben, wie die Alten ihre Götter darstellten, ohne auf die Kunst aufmerksam zu machen, wogegen gerade das eben erschienene Buch Seemann's beabsichtigt, eine Vorschule zur Kunstmythologie zu sein. Während jene nur das Wissen vermehren wollen, bezweckt dieses zugleich den Sinn für das Schöne in der reiferen Jugend zu wecken und zu beleben. Um dieses Ziel nun zu erreichen, hat der Verfasser mit grosser Sorgfalt bei jeder Gottheit, bei jedem Heroen, die in der Kunst eine bestimmte Gestalt gewonnen, eine Darstellung von den vorzüglichsten Kunstwerken gegeben, und was besonders wegen des Zweckes, dem das Buch dienen soll, rühmend hervorzuheben ist, bei denjenigen Gestalten, deren besondere Ausbildung auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt wird, mit wenigen Worten die Geschichte dieses Künstlers gegeben, so dass der Leser im Stande ist, auf einmal nicht bloss die Kenntniss der griechischen Mythologie, sondern auch eine reiche Auswahl von vorzüglichen Kunstwerken des Alterthums sich anzueignen und dabei die Geschichte der Künstler im allgemeinen kennen zu lernen.

Zu gleicher Zeit ist ihm Gelegenheit geboten, aus dem zweiten Abschnitte „die gottesdienstliche Verfassung der Griechen" sich über die Oertlichkeiten des Cultus, sowie über die religiösen Gebräuche und die damit beschäftigten Personen Aufklärung zu verschaffen, eine Beigabe, welche das Buch zum Selbstunterricht sehr brauchbar macht etc."

Todesanzeige.

Vorgestern starb plötzlich in Marienbad, wohin er sich zum Besuche seiner Braut begeben,

Dr. Albert von Zahn.

Schwer ist der persönliche Verlust, der mich betroffen, schwerer die Einbusse, welche die Kunstwissenschaft durch seinen Tod erlitten.

Leipzig, den 18. Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Von der k. k. Hofbuchhandlung von **Oscar Kramer** Kohlenmarkt Nr. 18 in **Wien**, sind die bei **Ciacomo Rossetti** in **Brescia** erschienenen, und in Nr. 31 des Beiblattes dieser Zeitschrift angekündigten:

Photographische Detail-Aufnacmen der **Chiesa dei Miracoli** (Album zu 29 Blatt) und der **Loggia** oder **Palazzo municipale** zu Brescia (Album zu 23 Blatt) für Oesterreich und Deutschland zu den bekanntgemachten Preisen zu beziehen.

I. Ausgabe. Blattgrösse durchschnittlich 0,40 zu 0,35 Meter, Preis (im Album) à Blatt 5 Lire ital. (einzeln á 10 Lire).

II. Ausgabe. Blattgrösse 0,15 zu 0,15 Meter à 1 Lira. [159]

Soeben erschien: [160]

Die Königliche

Gemälde-Gallerie

zu

Dresden

in Photographien nach den Originalen ohne Retouche.

60 Blatt Extraformat à Blatt 15 Thaler.
300 Blatt Imperialformat à Blatt 5 Thaler.

Cataloge gratis und franco.

Berlin. **Photogr. Gesellschaft.**
Döhnhof-Platz.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel.

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten**, broch. 1½ Thlr.

Digitized by Google

WIENER WELTAUSSTELLUNG.

Verlag von E. A. Seemann.

Im Laufe des Sommers wird erscheinen:

Kunst und Kunstgewerbe

auf der

Wiener Weltausstellung.

Illuſtrirter Bericht

aus der

Zeitschrift für bildende Kunst.

Unter Mitwirkung von Dr. Br. Buchner, Reg.-Rath Dr. Jac. Falke, Dr. Br. Meyer, Dr. Mor. Thausing, Prof. Jos. Lange, A. von Enderes, Fr. Lippmann u. A.

herausgegeben von

Prof. Dr. CARL von LÜTZOW.

Mit vielen Abbildungen in Stich und Holzschnitt.

Circa 10 Lieferungen hoch Quart à ⅔ Thlr. oder 2 Mark.

Die Herren Fabrikanten kunſtinduſtrieller Gegenſtände auf dem Gebiete der Glas- und Thoninduſtrie, der Metalltechnik, der Kunſtweberei, architektoniſchen Decoration etc. etc. werden ſchon jetzt auf das Erſcheinen dieſes Prachtwerkes aufmerkſam gemacht, mit dem Erſuchen, *ſich wegen Aufnahme von Abbildungen ihrer Erzeugniſſe mit dem Unterzeichneten in Verbindung zu ſetzen.*

Die Auflage iſt vorläufig auf

6000 Exemplare

angeſetzt und wird auch im Auslande groſse Verbreitung finden.

Dem Werke wird ein Anhang beigefügt werden zur Aufnahme von

Inseraten,

welche für die geſpaltene Petitzeile mit 5 Groſchen — ½ Mark berechnet werden.

Jede Buchhandlung sowie jede **Annoncen-Expedition** iſt in Stand geſetzt Inſeratenaufträge zu vermitteln.

E. A. Seemann in Leipzig.

Vertretung in Wien durch die Herren Gerold & Co. am *Stephanplatz.*

In redaktionellen Angelegenheiten wird Herr Prof. Dr. von Lützow *Wien, Thereſianumgaſſe* 25, gern Auskunft ertheilen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 37.

Beiträge und an Dr C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 3) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königspr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

27. Juni 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**: für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt. Overbeck's Handzeichnungen noch einmal. — Selbstdruck Imitationen von L. Prang & Co. in Boston. — Kunstliteratur: J. Falke, Katalog der fürstlich liechtenstein'schen Bildergalerie. J. W. Appell, Monuments of early christian art. — W. Lehmann's kunsthistorische Vorträge in Düsseldorf. — Kriegerdenkmal in Dortmund. — Münchener Kunstverein: Ausstellung, Lokal-Ausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft; Düsseldorf: Ausstellungen, Schwerin, Ausstellungen, Nürnberg: Germanisches Museum. — Pariser Kunstauktion. — Frage des Musterschutzes. — Pariser Neubauten. — Siegesdenkmal in Berlin. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Overbeck's Handzeichnungen noch einmal.

Zu dem Aufsatze an der Spitze von Nr. 30 unseres Blattes erhalten wir von Herrn Edelmann, Assistenten für Physik an der königl. polytechnischen Schule in München, eine „Berichtigung", welcher wir folgende Sätze entnehmen:

„Thatsache ist, daß von den vierzig Overbeck'schen Bildern vier mehrere Stockflecken, die übrigen nur sehr wenige und sechzehn gar keine Flecken zeigen. Der Zustand der Flecken ergiebt jedoch und hauptsächlich bei mikroskopischer Untersuchung, daß dieselben sämmtlich alt sind. Die ersten Flecken zeigten sich im Jahre 1845, und der in dem erwähnten Aufsatze genannte Kastellan fand sehr bald, daß die jedes Frühjahr im Schlosse Weyern auftretende Feuchtigkeit Ursache der Vegetation von Schimmelpilzen sei, durch deren Eintrocknung dann die Flecken entstünden. War dies richtig, dann mußte man sehr einfach dadurch helfen können, daß man im Spätherbste die Bilder aus den Rahmen nahm und zwischen Seidenpapier gelegt an einem trockenen Orte bis zum Eintritte des Sommers aufbewahrte. Daß dieses Mittel die Bilder vor weiteren Stockflecken wirklich geschützt hat, erweist sich daraus, daß jene Bilder, welche Overbeck nach 1848 gefertigt hat, gar keine Stockflecken mehr bekamen und bei den übrigen seitdem keine neuen mehr sich ansetzten."

Wir haben diese Aeußerung dem geehrten Herrn Einsender des Aufsatzes in Nr. 30 mitgetheilt und entnehmen einer zweiten Zuschrift desselben Folgendes:

„Aus der Berichtigung des Herrn Edelmann ist die Thatsache zu konstatiren, daß vierundzwanzig der Overbeck'schen Zeichnungen wirklich Stockflecken zeigen, welche die Aufstellung in Weyern hervorrief, was immerhin tiefes Bedauern begründet, sei die Veranlassung in frühern oder spätern Jahren zu suchen. — Der Aufsatz in der Kunst-Chronik Nr. 30 wurde lediglich durch den innigen Wunsch für die Erhaltung solcher Prachtwerke von vielen kunstliebenden Besuchern hervorgerufen, die allerdings mit keinem Mikroskop bewaffnet waren, aber bei durchaus nicht flüchtiger Betrachtung wahrnahmen, daß bei mehr als vier Zeichnungen die Stockflecken, freilich nur für das künstlerische Auge, sehr störend wirken. — Es ist mit Freude zu begrüßen, daß eine sachkundige Ueberwachung stattfindet, nachdem man schon befürchtet hatte, es würden die Zeichnungen, die größtentheils auf das Papier wie hingehaucht und deßhalb natürlich sehr empfindlich sind, von Laienhand willkürlich aus dem Rahmen genommen und wieder eingesetzt. Die harmlose Zufälligkeit, daß eine Zeichnung einmal verkehrt wieder ihren Platz fand, mag nicht wenig zu dieser Befürchtung beigetragen haben. Ganz fern liegt es uns, eine hochachtbare Familie wie die Freiherrl. v. Lotzbeck'sche verletzen zu wollen, welche so große Opfer für die Sammlung brachte und nur zum eignen Schaden etwas spät gut berathen wurde. Wir hegen sogar das größte Vertrauen dazu, daß, wenn es möglich ist, ein trockeneres Lokal für die herrliche Sammlung noch ausgemittelt werden wird, wodurch das immerhin bedenkliche Herausnehmen der Zeichnungen aus den Rahmen vermieden würde, und auch die Oelgemälde, welchen die Feuchtigkeit ebenso schädlich ist und die doch nicht zwischen Seidenpapier gelegt werden können, gesichert wären."

Digitized by Google

Die Oelbild-Imitationen von L. Prang u. Co. in Boston.*)

✕ Man nennt gewöhnlich den zu Frankfurt a. M. 1670 geborenen J. C. Leblond den Erfinder des Farbendruckes, aber mit ihm gleichzeitig, wenn nicht etwas früher hat sich P. Schenk in Amsterdam mit derselben Art des Kunstdruckes beschäftigt und noch früher Herc. Zeghers (geb. 1625) seine verunglückten Versuche mit gedruckten Oelbildern angestellt. Die Manipulation war eine schwierige, da man über viele Platten, welche ihre Resultate zu einem Ganzen vereinigen, nicht verfügen konnte, ja oft nur mit einer einzigen Platte einen polychromen Abdruck erzielte, indem man die Platte, statt mit Druckerschwärze mit den entsprechenden Farben bemalte. Man ging aus dieser Ursache vom Drucken in Farben bald ab. Erst die Engländer nahmen den Farbendruck wieder auf und erzielten mitunter schätzbare Erfolge, indem sie dazu entweder geschabte oder punktirte Platten verwendeten.

Die eigentliche Zeit des Erfolges für den Farbendruck kam aber erst, als die Lithographie alle Eigenschaften des Steines erkannt und sich dienstbar gemacht hatte. Wie in jeder Wiedergabe eines Kunstwerkes durch Stich, Holzschnitt oder Lithographie die ideale Höhe des Originals nur mehr oder weniger erreicht wird, so ist es auch hier. Der Kunstmarkt wird heutzutage mit Erzeugnissen des Farbendruckes reich bedacht, aber nicht alle stehen auf gleicher Höhe der Vollkommenheit. Vieles ist Alltagswaare, bestimmt, das große Publikum mit seiner „Farbenpracht" zu ködern. Um so erfreulicher ist es, ein Unternehmen begrüßen zu können, welches nach den bereits gelieferten Leistungen zu schließen, es sich zur Aufgabe gemacht hat, nur Vollendetes, allen Anforderungen Entsprechendes zu bieten. Es sind dies die bereits früher in diesem Blatte rühmlich erwähnten Oelbild-Imitationen von L. Prang u. Co. in Boston. Vor uns liegt der Katalog, der die bereits erschienenen Kunstblätter in verjüngter Ansicht und Beschreibung enthält. Das Verzeichniß machte uns neugierig, die Blätter selbst zu sehen, und wir wurden von der technischen Vollendung überrascht. Es werden nur Gemälde guter Meister zur Reproduction ausgewählt; so finden wir Murillo's Madonna aus der Madrider Gallerie; die Maria Magdalena von Allegri in Dresden u. A. Die Landschaften, Thier- und Fruchtstücke sind bis jetzt meistentheils englischen oder amerikanischen Malern entlehnt, aber bereits hat die Anstalt angefangen, auch französischen und deutschen Künstlern ihr Augenmerk zuzuwenden. Vor mir steht z. B. „der Mondschein an der Küste", nach Douzette; die Tönungen der gewitterschwangeren Luft sind wahrhaft meisterlich wiedergegeben, so daß man, da auch alle Farben tief gesättigt erscheinen, ein pastos gemaltes Oelbild vor sich zu haben glaubt. Die Nachbildung ist mit 43 Steinplatten ausgeführt. Ebenso muß die „Familienscene in Pompeji" von J. Coomans Jeden entzücken. Nicht minder wahrheitsgetreu sind die lebenden und todten Thiere, Blumen und Stillleben dargestellt. Wollten wir Beispiele hervorheben, so müßten wir fast den ganzen Katalog abschreiben.

Da die Unternehmer über so vollendete technische Mittel verfügen, wünschten wir, daß sich dieselben nach dem Muster der Arundel-Society nur mit der Wiedergabe des Besten aus unseren Galerien beschäftigten; wir glauben dann vollends ihrer Anstalt eine erfreuliche Zukunft prophezeien zu können.

*) Verlag für Deutschland: C. H. Meyer in Berlin.

Kunstliteratur.

J. Falke, Katalog der Fürstlich Liechtenstein'schen Bildergallerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien. Wien, Miethke und Wawra. 1873. 176 S. 8°.

Im Jahre 1780 erschien der letzte Katalog der Fürstlich Liechtenstein'schen Gemäldegallerie, nämlich die französische Bearbeitung der italienischen Ausgabe von 1767. Es bedarf nur des Hinweises auf diese Zahlen, um die Dringlichkeit des Bedürfnisses darzuthun, welchem nun endlich durch das Erscheinen des neuen, von dem jetzigen Direktor der berühmten Sammlung herrührenden Verzeichnisses in dankenswerther Weise abgeholfen ist. Der Verfasser erhebt mit seiner Arbeit nicht den Anspruch, etwas Erschöpfendes, die Forderungen der Wissenschaft allseitig Befriedigendes geleistet zu haben. Sein Katalog soll zuvörderst den Bestand der Sammlung, in welcher außer mehrfachen, zum Theil sehr eingreifenden Aenderungen im Arrangement der Bilder nunmehr auch eine durchlaufende Numerirung eingeführt ist, auf Grund des fideikommissarischen Inventars feststellen und dem Besucher als handlich eingerichteter Führer dienen. An vielen Punkten ist dann aber auch die Kritik in ihr Recht eingetreten; zahlreiche Benennungen sind geändert, andere mit Fragezeichen versehen, obschon sich der Verfasser in dieser Hinsicht eine gewisse Reserve auferlegt und lieber mit seiner Entscheidung zurückgehalten hat, wenn er nichts feststehendes Neues für das zweifelhaft gewordene Alte bieten konnte. Zu den unanfechtbaren Neuerungen gehört u. A. die Bezeichnung von Nr. 150 (Porträt des Willem van Heythuysen) als Frans Hals. Bis vor wenigen Jahren wurde das herrliche Bild dem van der Helst zugeschrieben; Waagen (Kunstdenkm. in Wien I, 271) gab es zuerst öffentlich seinem wirklichen Urheber zurück. Hier sei die Notiz eingefügt, daß Hals nicht in Mecheln, wie der Falke'sche Katalog angiebt, sondern in Antwerpen geboren ist. Von den drei früher Terburg benannten

Digitized by Google

Bildern (Nr. 230, 232 und 1446) hat der neue Katalog zwei durch ein Fragezeichen beseitigt; dasselbe hätte getrost auch mit dem dritten (Nr. 232) geschehen können. Die beiden vor einigen Jahren angekauften Porträts Nr. 562 und 563, bieten vollauf Ersatz für diese Einbuße. — Die „Stille See" mit der Bezeichnung „Rembrandt f." (Nr. 932) hat Falke mit guten Gründen diesem Meister gelassen, obwohl auch gegentheilige Meinungen sich immer wieder geltend machen. Jedenfalls handelt es sich hier um eine Leistung von hohem Rang. — Das Bild des fabelhaften „B. H. L. v. Cesan" (Nr. 665) möchten wir am ehesten für einen Brekelenkamp halten. — Die früher fälschlich „N. Lancret" getauften Pendants Nr. 1313 und 1316, sowie Nr. 998 und 1000, sind richtig dem N. Lambrecht zugeschrieben. Um auch von den Aenderungen in der italienischen Schule noch einige Beispiele zu geben, so ist selbstverständlich Giorgione's Name von dem „Frauenbild" (Nr. 81) mit vollem Recht entfernt worden, ohne daß ein neuer dafür substituirt wäre. Waagen dachte an Paris Bordone, Mündler an Callisto Piazza. — Bei dem „Haupt Johannes des Täufers" (Nr. 53), welches der Verf. dem Andrea del Sarto oder einem seiner Nachahmer, dem D. Puligo, beimessen will, möchten wir lieber an die spätere Mailänder Schule denken. — Die dem Pietro Perugino zugeschriebene Madonna (Nr. 49) ist eine Kopie des Bildes im Palazzo Pitti. **C. v. L.**

J. W. Appell, Monuments of early christian art. London 1872. 8.

Das vorliegende, vom South Kensington Museum zu London herausgegebene anspruchslose kleine Buch will weiter nichts, als ein möglichst vollständiges Verzeichniß aller in den Sammlungen und Kirchen in und außerhalb Italiens aufbewahrten altchristlichen Sculpturen, Statuen und Statuetten*) in Marmor und Bronce — im Ganzen nur vier — sculpirten Sarkophage und Marmor Reliefs und der interessanteren Bilder in den Katakomben, nebst kurzen Notizen über das Alter, den Aufbewahrungsort und die Literatur derselben geben, und das ist gewiß ein verdienstvolles Werk, welches nur mit Dank aufzunehmen ist. Ein solcher Katalog ist für mancherlei Studien sehr angenehm und nützlich, und zwar um so mehr, da er auch mit 25 sehr guten, den Charakter der Originale meist vortrefflich wiedergebenden Abbildungen in Holzschnitt versehen ist. Ob wirklich alles Bekannte verzeichnet ist, ist schwer zu beurtheilen. Es bleibt den Spezialforschern auf diesem Gebiete überlassen, betreffende Nachträge zu liefern.

Die Einleitung giebt in kurzen Worten eine Geschichte des Studiums der christlichen Archäologie nebst Verzeichniß der bedeutendsten Museen christlicher Alterthümer. **R. B.**

*) Die auf Seite 6 beschriebene Bronce-Statuette des heiligen Petrus ist noch im Besitze des Königlichen Museums zu Berlin und ist durch die Ausstellung im Zeughause im Herbst v. J. auch zu weiteren Kreisen bekannt geworden.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

B. **Düsseldorf.** Unsere Akademie hat an dem neuen Lehrer der Kunstgeschichte, Professor Dr. W. Roßmann, eine ganz vorzügliche Kraft gewonnen. Die kunsthistorischen Vorträge, welche derselbe dreimal wöchentlich hält, erfreuen sich des lebhaftesten Beifalls. Sie werden nicht allein von den akademischen Schülern, sondern auch von vielen ältern Künstlern fleißig besucht und fesseln durch die ebenso klare und gründliche, wie lebhafte und anregende Darstellung in hohem Grade. Auch die Tragödien der griechischen Classiker bringt Herr Roßmann zum verständnißvollen Vortrag, indem er jeden Montag eine derselben vorliest, wodurch seine wissenschaftlichen Darlegungen in wahrhaft lehrreicher und anziehender Weise ergänzt werden.

Konkurrenzen.

Bei der Konkurrenz zu einem Kriegerdenkmal in Dortmund wurde der erste Preis, 200 Thlr., dem Urheber der durch Plan und Kosten-Anschlag erläuterten Zeichnung mit dem Motto „Aar", H. Heidieck, Architekten zu Bredeney bei Essen, zuerkannt, der zweite Preis, 100 Thlr., dem Urheber des Modells mit dem Motto „Ruhmreiches Vaterland," E. Renard, Bildhauer in Köln. Besondere Ehrenpreise von je 50 Thlr. wurden noch bewilligt dem Urheber der Zeichnung mit dem Motto „Was Du ererbt von Deinen Vätern hast, Erwirb' es, um es zu besitzen", J. Graef, Zeichenlehrer an der Gewerbeschule zu Rothenburg an der Tauber; ferner dem Urheber des Modells mit dem Motto „Vereinte Kraft ist stark", H. Schies, Bildhauer in Wiesbaden. Bezüglich des letzteren Modelles bemerkt die Kommission, daß ihm, bei voller Würdigung seines hohen künstlerischen Werthes, ein Konkurrenzpreis deßhalb nicht zuerkannt werden konnte, weil dabei die hinsichtlich des Kostenpunktes gestellte Bedingung, falls bei der Ausführung das entsprechende Material zur Verwendung kommen soll, nach ihrer Ueberzeugung nicht eingehalten ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Außer dem krankhaft empfundenen, aber virtuos gemalten Bilde von G. Max: „Ein Gruß", welches zur Weltausstellung abgegangen ist, brachte die letzte Wochenausstellung wenig hervorragendes. Zunächst wäre ein „Schwäbischer Schäfer" von Grünenwald der trefflichen Charakteristik halber zu nennen, mit der kräftiges Kolorit gleichen Schritt hält. Kurella brachte wieder ein „Motiv aus Polen" und zeigt neben photographischer Treue in den Linien jenes den hiesigen Polen gemeinsame Flache, das er seinerseits durch eine an's Bunte streifende Farbengebung auszugleichen sucht. Die Eigenart der Polencolonie hier streift haarscharf an Manier; helle Lüfte, dunkle Schatten, welche die Gegenstände nur errathen aber nicht mit Sicherheit erkennen lassen, Figuren, welche nachträglich in die Landschaft hineingemalt scheinen und deßhalb der inneren Verbindung mit ihr entbehren, das sind so ziemlich die charakteristischen Merkmale dieser Schule innerhalb der Schule Piloty's. R. Hirth erfreute die Kunstkenner früher durch so manche treffliche Arbeit voll feinster Farbenharmonie. Ich erinnere nur an seine „Hopfenlese", welche dem jungen Künstler einen hervorragenden Platz unter den Genremalern der Gegenwart sicherte. Um so bedauerlicher ist es, daß er jetzt auf solche Abwege gerieth, wie seine „Pifferari bei einer Tyroler Bauernfamilie", seine neuesten „Portraits" und ein weiblicher „Studienkopf" verrathen. Offenbar sieht er jetzt im Hanns Thoma' sein Ideal und hat keinen Anstand genommen, demselben selbst die Vorzüge der Farbe zu opfern, denen er zum größeren Theile die allgemeine Anerkennung des Publikums zu verdanken hatte.

Zu den tüchtigsten Schülern Diez's gehört ohne Zweifel Gust. Laeverenz; auch in seinem Bilde „Aus dem Touristenleben" bewährte er sich als trefflicher Koloris. Leider vernachlässigte er darüber Zeichnung und Perspektive: die Dame,

Digitized by Google

welche die andere durch Kitzeln mit einem Strohhalm aus dem Schlafe weckt, liegt von dieser so weit entfernt, daß sie dieselbe kaum mit der längsten Angelruthe erreichen könnte. Heinr. Lang's „Episode aus der Schlacht bei Wörth" bleibt hinter desselben Künstlers „Schlacht bei Sedan" weit zurück. Die Wahl des Moments ist keine glückliche. Die Franzosen sind geschlagen und werden nun von bayerischer Reiterei gegen Reichshofen gejagt. Die Thätigkeit ist nur eine einseitige, es ist eine Treibjagd auf todtmüde Menschen und darum kann man sich für die Sache nicht erwärmen, um so minder, als man weiß, daß die Gejagten bis dahin sich wacker geschlagen, die Verfolger aber erst jetzt in die Gefechtslinie eintreten. W. Trübner's Studie: „Brustbild eines Mohren" mit dem vor ihm auf dem Tische liegenden offenen und leeren Geldtäschchen erinnert allzusehr an Thoma's Arbeiten und erregte vielfache Heiterkeit. — Von den Landschaften war Hacker's „Wintermorgen in Tyrol" denn doch etwas gar zu sehr auf die Wirkung berechnet, um längeren Genuß zu gewähren, als bloße Ueberraschung zu bieten vermag, während W. Malecki's „Partie bei Krakau" durch flotte Mache und realistische Naturtreue, nicht minder aber auch durch feine coloristische Stimmung anzog und fesselte. A. Seder versuchte sich in Knab's Weise mit „Römischen Ruinen." Aber Eines schickt sich nicht für Alle, und der Künstler wird wohl den Versuch kaum mehr wiederholen. Wex bewies mit seinem „Königssee", daß er bereits die Grenze des flachen Konventionalismus überschritten hat und auf geradem Wege zur Manier ist.

△ **Die Lokal-Ausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft** im Kunstausstellungsgebäude hat seit 1. d. Mts. begonnen und bereits gegen 300 Nummern aufzuweisen. Wir behalten uns gesonderten Bericht darüber vor.

B. **Düsseldorf.** Die permanente Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus enthielt jüngst ein großes Thierstück von R. Burnier, welches als das beste Bild dieses vielseitigen produktiven Künstlers gerühmt werden muß. Es zeichnete sich wieder durch die außerordentliche Naturwahrheit und die virtuose Technik aus, die allen Werken Burnier's eigen ist, übertraf aber die früheren in der soliden Zeichnung und einer Feinheit des Tons, die sich von wahrhaft überraschender Wirkung erwies. Das einfache Motiv des Gemäldes war dem Strande von Helst entlehnt, an dem sich eine große Heerde von Kühen und Ochsen im hellen Sonnenlicht aufhält. Die feine Beobachtung und gründliches Studium der Beleuchtungseffekte, wie sie das Seegestade bietet, erhöhten den Reiz des schönen Bildes und verschafften ihm warme Anerkennung. Auch eine italienische Landschaft von H. Krüger zeichnete sich ehrenvoll aus durch eine poetisch empfundene Stimmung und die bedeutenden Fortschritte, die sich in der tüchtigen Behandlung erkennen ließen. Ebenso muß die frische Waldlandschaft von C. Ludwig als höchst verdienstvoll gerühmt werden, und das große Motiv aus der sächsischen Schweiz von E. Leonardi in Dresden fesselte durch die Feinheit der Zeichnung und anheimelnde Poesie in hohem Grade, wenn es auch in der Farbengebung minder gelungen erschien als die meisten hier gemalten Landschaften. Auch C. Schlesinger's reizend komponirtes Bildchen wurde durch das Kolorit in seiner Wirkung beeinträchtigt, wogegen A. Calame, der Sohn des berühmten Meisters, nach dieser Richtung hin fortschreitende Studien wahrnehmen ließ. Die Feldpost von Emil Hünten war ebenso charakteristisch aufgefaßt wie geschickt ausgeführt und wirkte mit frappanter Wahrheit. Auch die Bildnisse von E. Anders, J. Scheurenberg, Rudolf Bindemann und Bregenzer zeigten gute Eigenschaften, und ein Genrebild von H. Ewers war fein gezeichnet und lobenswerth gemalt. Sj. Lerche weiß Architektur und Figuren stets glücklich zu verbinden und entwickelt eine große Produktivität, ohne durch Flüchtigkeit seinen Sachen zu schaden. Auch seine neuesten Bilder waren recht ansprechend. Ganz besonders aber verdient noch ein Aquarell von J. Kronberg hervorgehoben zu werden, dessen Farbe einem Oelbilde nichts nachgab. Ein Christus am Kreuz von Josef Reiß beansprucht durch das ernste Streben, welches allen Werken dieses Bildhauers zu Gute kommt, ebenfalls ehrenvolle Erwähnung. — Auf der Ausstellung von E. Schulte boten sich nicht minder werthvolle Kunstwerke dem Beschauer dar, unter denen ganz besonders das „Fest in der Kirche Ara Coeli am Capitol zu Rom" von Oswald Achenbach durch poetische Lichtwirkung und die unvergleichlich meisterhafte Behandlung der Architektur und der vielen Figuren eine magische Anziehungskraft übte. Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir dieses treffliche Bild den besten des genialen Meisters zurechnen. Dahingegen erschien das „Motiv von der Piazza Barberini in Rom" von Albert Arnz etwas hart und bunt in der Farbe; C. Jungheim führte uns den Obersee und den Königsee in sehr schönen Bildern vor's Auge, und H. Pohle versetzte uns an den Vierwaldstädtersee, von dem er ein anziehendes Motiv in einem größeren Bilde dargestellt hatte. Die Landschaften von H. Herzog und J. Duntze bekunden immer eine höchst gewandte Technik, ohne indessen lebhaftere Theilnahme einflößen zu können. Höchst interessant im Gegenstand und charakteristisch in der Auffassung, zog das große Bild „Spanische Kontrebandisten" von A. Kindler die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, und die malerischen Gestalten der Männer und Frauen mit ihren Pferden und Mauleseln, welche vom hohen Berge auf nahende Beute lauern, verfehlte nicht, einen wirkungsvollen Eindruck hervorzubringen. H. Oehmichen bewährte sein schönes Talent in einer ländlichen Familienscene, und C. F. Deiker und A. Thiele erwiesen sich als tüchtige Darsteller von Hirschen und Reben. Endlich muß noch ein Aquarell von C. Schuback lobend erwähnt werden, welcher ein Gedenkblatt zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des Verlagsbuchhändlers Meißner in Hamburg auf recht sinnige Weise künstlerisch ausgeschmückt hatte.

S. **Schwerin.** Die hiesige Gemäldegalerie hatte in neuerer Zeit verschiedene Novitäten aufzuweisen; darunter zwei im Gebiete der Historienmalerei. Die eine derselben ist ein Altargemälde von Professor L. des Coudres in Carlsruhe, „Christus am Kreuz mit Magdalene" betitelt, welches durch Einfachheit der Composition und harmonische Farbengebung fesselt; die andere ist ein im Auftrage des Großherzogs für die Kirche zu Wustrow von Professor Stever in Düsseldorf gemaltes Altarbild und als eine schätzenswerthe Leistung anzuerkennen. Als Motiv ist „Christus auf dem Meere" gewählt. Im Hintergrunde links sieht man das Schiff mit den Jüngern, welche mit Wind und Wellen kämpfen. Jesus kommt den über ihn erschreckenden Jüngern entgegen und ruft ihnen zu: „Seid getrost, ich bin es!" Die ruhig ernste Stimmung in dem ganzen Gemälde, die schöne Farbenharmonie, die treue Wiedergabe der Empfindungen in den Gesichtern der beiden Hauptpersonen sind von erhebender Wirkung. Die Wustrower, welche größtentheils Seeleute sind, werden die Wahl des Motivs besonders schätzen. Ferner gelangte ein umfangreiches Genrebild von Frau Pauline Soltau hierselbst zur Ausstellung, welches den Titel führt: „Der erste Unterricht". Dasselbe stellt eine Nonne (soeur de charité) vor, welche ein kleines Mädchen unterrichtet. Dies Gemälde wurde bereits mehrfach mit dem besten Erfolge reproducirt. — Der hiesige Künstler-Verein hat kürzlich die Ausstellung des aus elf Darstellungen bestehenden Bilderfrieses: „Die Sage von der schönen Melusine" von Moritz v. Schwind bewerkstelligt und bei Erhebung von 5 Sgr. Eintrittsgeld Rechnung gefunden. Für die hiesigen Kunstsammlungen sind die vom Hofphotographen J. Albert in München herausgegebenen photographischen Vervielfältigungen des erwähnten Bilder-Cyclus angeschafft und im Kupferstich-Cabinet zur Ansicht ausgelegt. Von dem Künstlerverein ist jetzt auch eine permanente Kunstausstellung arrangirt, welche Sonntags, Dienstags und Donnerstags gegen ein Eintrittsgeld von 5 Sgr. geöffnet ist, und aus dem Sachse'schen internationalen Kunstsalon zu Berlin allmonatlich mit 6—8 neuen Bildern moderner Meister rekrutirt wird, so daß in dem Zeitraum eines Jahres circa 100 Bilder fortlaufend zur Ausstellung gelangen werden. Zur Ansicht kamen in erster Reihe: ein Thierstück („Schafe") von Stelling in Hamburg, „In Neapel", von Ruinart in Düsseldorf, „Vor Metz", von Sell in Düsseldorf, „Am Bosporus" von Formis in Mailand, „Ein englisches Fischerdorf", von Verninger in Weimar und „Weidendes Vieh" von Herbst in Weimar. — Die hiesige altehrwürdige Domkirche ist jetzt in würdiger Weise durch geschmackvolle Anlagen eingerahmt und bietet in dieser Gestalt von allen Seiten ein freundliches Bild dar. Die Ausführung war dem großherzoglichen Gartendirektor Klett übertragen.

R. B. **Germanisches Museum.** Obgleich die pekuniären Mittel des Germanischen Museums zu Nürnberg in der letzten Zeit sich erheblich gemehrt haben und in Folge dessen die kunst- und culturgeschichtlichen Sammlungen desselben unter der energischen Leitung seines jetzigen Direktors A. Essenwein schnell wachsen, haben dieselben bei dem überaus weitschich-

tigen Programm des Museums dennoch viele und große Lücken, welche völlig auszufüllen heut zu Tage kaum oder doch nur bei zufälligen, besonders günstigen Gelegenheiten möglich werden wird. Deßhalb veranstaltet das Museum in neuester Zeit jährlich einmal in seinen Räumen eine große Ausstellung geliehener Gegenstände, welche mit besonderer Rücksicht auf einige Lücken ausgewählt werden. Ueber die vorjährige derartige Ausstellung ist in Nr. 19 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter berichtet worden. Am 8. Juni d. J. ist nun die dritte Ausstellung eröffnet, welche in einem kleinen unscheinbaren Raume der alten Karthause eine Anzahl höchst kostbarer Gegenstände vereinigt. Sie enthält einige Prachtschwerter, deren Griffe theils kunstvoll in Eisen geschnitten, theils mit Gold und Silber tauschirt sind, mehre außerordentlich reich mit Einlagen geschmückte Gewehre und Pistolen, aus dem königl. historischen Museum zu Dresden und dem Besitze des Fürsten zu Schwarzburg-Rudolstadt einige kunstvolle Schlösser und Schlüssel, sechs sehr vorzügliche Limousiner Emaillen, ebenfalls aus Rudolstadt, einige silberne Pokale aus dem Besitz des Grafen Giech, einige Gobelins aus dem Besitz des Hofantiquar Pickert in Nürnberg und, als große Seltenheit, eine frühmittelalterliche Stickerei, früher im Besitz des Doms zu Würzburg, jetzt Eigenthum des historischen Vereins daselbst u. A. m. — Zugleich ist in demselben Raume jetzt zum ersten Male dem Publikum zugänglich gemacht, ein Kasten mit einer großen Sammlung von bewundernswerthen in Elfenbein und Holz gedrechselten Arbeiten verschiedener Art von Lorenz Zick in Nürnberg († 1666), welche erst in der allerneuesten Zeit, theils durch Ankauf von Hofantiquar Pickert, theils durch Zusammentragen aus verschiedenen Abtheilungen des Museums gebildet worden ist, aufgestellt.

Vom Kunstmarkt.

Pariser Kunstauktion. Am 7. d. wurde in Paris die Gemälde-Galerie des Opernsängers Faure, eine kleine, aber nur aus Werken bedeutender moderner Meister bestehende Sammlung öffentlich versteigert. Es erzielten: Delacroix, „Die beiden Foscari", 79,500 Frcs.; derselbe, „Grablegung Christi", 60,000 Frcs.; derselbe, „Ophelia", 34,000 Frcs.; derselbe, „Pferde aus der Schwemme tretend", 25,600 Frcs.; derselbe, „Löwe, einen Kaiman zerreißend", 20,000 Frcs.; derselbe, „arabische Musikanten" (Aquarell), 8500 Frcs.; Millet, „das Dorf Gréville", 20,800 Frcs.; derselbe, „Oedipus", 14,900 Frcs.; Jules Dupré, „Weideland in der Gegend von Limoges", 38,100 Frcs.; derselbe, „Waldsaum", 26,100 Frcs.; derselbe, „Sumpfgegend in den Nieder-Pyrenäen", 19,100 Frcs.; derselbe, „Inneres einer Maierei in Berry", 19,000 Frcs. Sieben andere Landschaften dieses Meisters wurden zwischen 15,000 und 35,000 Frcs., verschiedene Corots von 7- bis 9000 Frcs., zwei minder bedeutende Theodor Rousseau's mit 5900 und 7000 Frcs., ein Troyon mit 17,200 Frcs. und ein Roybet mit 12,100 Frcs. bezahlt. Das Gesammt-Erträgniß der Versteigerung belief sich auf 515,150 Frcs.

Vermischte Nachrichten.

In der Frage des Musterschutzes wurde vom Aeltesten-Kollegium der Berliner Kaufmannschaft dem preußischen Handelsminister nachfolgender Bericht erstattet: „Die Frage des Musterschutzes ist in den jüngsten Zeiten wieder mehrfach in Anregung gekommen. Es haben sich rheinische, bayerische, sächsische Handelskammern sehr lebhaft mit der Sache beschäftigt; im Elsaß ist das dringende Verlangen ausgesprochen worden, daß eine Einrichtung, welche in Folge der französischen Gesetzgebung dort besteht, und welcher die weit vorgeschrittene Industrie einen wesentlichen Einfluß auf ihre anerkannt tüchtigen Leistungen zuschreibt, im ganzen Deutschen Reiche gesetzliche Existenz erlange. Auch der Ausschuß des Deutschen Handelstages hat die Aufmerksamkeit der Deutschen Handelskammern auf den Gegenstand gelenkt und mehrere Vota Seitens derselben eingezogen und veröffentlicht. Da sich auch in unserem Bezirke Gewerbe befinden, welche bei der Frage lebhaft interessirt sind, so haben wir uns bewogen gefunden, der Frage näher zu treten und beehren uns, Ew. Excellenz im Nachfolgenden das Ergebniß unserer Berathungen mitzutheilen. Bei Beurtheilung der Musterschutzfrage glauben wir von der theoretischen Frage der Berechtigung des Producenten einer neuen Form oder eines Musters auf Schutz „seines" geistigen Eigenthums oder der auf Hervorbringung derselben verwendeten Arbeit gänzlich absehen zu sollen. In der That ist der früher in der Frage der Erfindungspatente von uns eingenommene Standpunkt, wonach ausschließlich der öffentliche Nutzen als maßgebend für die Beantwortung derselben anzusehen sei, in ganz gleicher Weise bei Beurtheilung der Musterschutzfrage berechtigt. Unter Anwendung dieses Grundsatzes zerlegt sich die zur Beurtheilung vorliegende Frage in folgende specielle Fragen: 1) Liegt es im Interesse des konsumirenden und producirenden Publikums, daß dem Erfinder resp. ersten Anfertiger eines neuen Musters oder einer neuen technisch verwerthbaren Form ein mehr oder weniger zu beschränkendes Eigenthumsrecht auf dieselben, also ein Schutz gegen Nachahmung durch die Landesgesetzgebung gewährt wird? 2) Innerhalb welcher Grenzen ist im Bejahungsfalle dieser Schutz gegen Nachahmung zu gewähren? 3) Wie läßt sich derselbe praktisch durchführen ohne übermäßige und hemmende Belästigung der Fabrikation und des Publikums. Was die Frage ad 1. betrifft, die uns vornehmlich beschäftigen soll, so tritt uns ein wesentlicher Unterschied zwischen Erfindungs- und Musterschutz entgegen, indem der Nutzen, welchen Erfindungspatente gewähren, über die Grenzen des schützenden Landes hinausgeht; ja häufig den Längern, in welchen ein solcher Schutz nicht stattfindet, größere Vortheile gewährt als ersteren, während die Wirkungssphäre des ertheilten Musterschutzes nicht über die Landesgrenzen hinaus sich erstreckt. Wird nämlich durch Ertheilung von Erfindungspatenten die Arbeit des Erfinders lohnend für denselben gemacht und in Folge dessen seine Produktionsfähigkeit erhöht, so kommen die dadurch hervorgerufenen neuen technischen Kombinationen und technisch fruchtbaren Gedanken durch die mit der Patentirung verknüpfte Publikation der ganzen Welt zu Gute, wenn auch das Land, welches den Patentschutz ertheilte, außerdem den besonderen Vortheil behält, daß der Erfinder ihm in der Regel seine persönliche Thätigkeit zur praktischen Durchführung seiner Erfindung zuwendet. Ein durch Publikation zum Gemeingut gewordener neuer technisch verwerthbarer Gedanke ist unter allen Umständen eine Vergrößerung des Kenntnißkapitals der Menschheit von oft gar nicht vorherzusehender Bedeutung. Jede Erfindung hat mithin einen nationalen Werth, und die Patentfrage ist wesentlich vom kosmischen Standpunkte aus zu beurtheilen. Die Musterschutzfrage dagegen ist fast ausschließlich eine nationale Frage. Ein neues Muster oder eine neue Form irgend welcher Art kann großen Erfolg haben, kann dadurch momentan die Fabrikation anderer Muster und Formen vermindern oder selbst ganz zum Stillstande bringen. Der Gewinn des Einen wird fast immer mit dem gleich großen Verluste Anderer verknüpft sein. Die Musterschutzfrage spitzt sich daher in die Frage zu: Wird es für die Industrie eines Landes in ihrem Kampf mit dem gleichen Industriezweige der konkurrirenden Länder nützlich oder schädlich sein, wenn neue Muster und Formen gesetzlichen Schutz gegen Nachahmung in dem betreffenden Lande erhalten? Wir glauben die so gestellte Frage bejahen zu müssen. Wir verkennen nicht, daß wesentliche Nachtheile für manche Industriezweige mit dem Musterschutze verbunden sind, ja daß einige sogar in ihrer Existenz durch denselben bedroht erscheinen. Da es aus vielen Gründen unmöglich ist, den Muster- und Formenschutz nur inländischen Urhebern zu gewähren, so ist sogar die Möglichkeit vorhanden, daß Musterproducenten fremder Länder den ihnen ertheilten Musterschutz nur dazu benutzen, die Industrie des eigenen Landes vor Konkurrenz anderer Länder zu wahren, um dadurch den ihnen im eigenen Lande ertheilten Schutz werthvoller zu machen. Für die deutsche Kunst- und Textil-Industrie kommt noch der bedenkliche Umstand hinzu, daß dieselbe bisher in den meisten Zweigen derselben wenig oder gar nichts selbstständig geschaffen hat und fast ganz auf schnelle und gut organisirte Nachbildung der in anderen Ländern, namentlich in Frankreich geschaffenen neuen Formen und Muster basirt ist. Es läßt sich also nicht verkennen, daß ein allgemeiner und auch auf Ausländer ausgedehnter Musterschutz bedenkliche Störungen dieser Industriezweige herbeiführen kann. Wenn wir trotz dieser schwer wiegenden Bedenken uns für Einführung des gesetzlichen Schutzes neuer Formen und Muster aussprechen, so kann dies nur auf Grund eines unabweislich anerkannten Bedürfnisses einer solchen Einrichtung geschehen. Wie schon hervorgehoben, steht unsere Kunst-Industrie, zu der wir hier auch die Erzeugung neuer entsprechender Steffmuster rechnen, fast durchgängig noch auf dem niedrigen Stand-

Digitized by Google

punkte der Nachahmung des in anderen Ländern Geschaffenen. Mag sie auch in dieser Nachahmung noch so Anerkennenswerthes leisten, so wird sie doch stets auf einem inferioren Standpunkte bleiben und nicht zur vollen Entfaltung ihrer Leistungsfähigkeit gelangen, wenn sie sich nicht durch eigene Schöpfungen selbstständig zu machen vermag. Dies ist aber nur möglich, wenn eine größere Zahl befähigter und mit Erfahrung und Sachkenntniß ausgerüsteter Kräfte sich erwerbsmäßig mit der Production neuer Muster und Formen beschäftigt. Das kann nur eintreten, wenn die Arbeit dieser Personen durch Schutz gegen Nachahmung ihrer Produktionen lohnend gemacht wird. Die Erfahrung lehrt, daß ein großer, und wenn man das Elsaß auch in dieser Beziehung schon zu Deutschland rechnen darf, wohl der überwiegende Theil derjenigen Musterzeichner und Producenten neuer Formen der Kunst-Industrie, welche mit Hilfe der Pariser Industrie die Mode beherrschen und der französischen Kunst Industrie ihren großen, durch keinen Fleiß und größere Intelligenz aufzuwiegenden Vorsprung gegeben und bisher erhalten haben, deutscher Abstammung sind. Es ist daher nicht die angeborene höhere Befähigung der Franzosen, welche ihnen dies Uebergewicht giebt, sondern der Umstand, daß viele mit Talent begabte Leute dort, wo ihre Arbeit geschützt ist, und ihnen großen pekuniären Gewinn bringt, ihre Thätigkeit entfalten. Man hat versucht, durch Einrichtung von Kunst- und Zeichenschulen dem fühlbaren Mangel an talentvollen Producenten in den verschiedenen Zweigen der Kunstindustrie abzuhelfen, jedoch ohne Erfolg. Es sind zwar notorisch tüchtige Musterzeichner aus ihnen hervorgegangen, doch brachte dies dem Lande keinen Nutzen, da dieselben es bald vortheilhafter fanden, nach Frankreich überzusiedeln. Talente sind selten in der Welt; aber die vorhandenen bahnen sich in der Regel selbst ihren Weg, wenn man ihnen nur einen gesicherten Wirkungskreis und den Weg zu einer selbstständigen befriedigenden Existenz eröffnet. Nur durch Schutz ihrer Arbeit ist dies möglich. In Frankreich und überhaupt in Ländern mit einer selbstständigen Kunstindustrie rekrutirt sich dieselbe zum großen Theile aus jungen Künstlern 2. und 3. Ranges, deren Kunstschöpfungen nicht hinreichende Anerkennung finden. Diese komponiren technisch verwerthbare Formen oder zeichnen Muster, um einstweilen ihre Existenz zu sichern. Finden diese Anklang und verschaffen sie ihnen gute Einnahmen, so entsagen sie in der Regel der undankbaren reinen Kunst und widmen sich ganz dem Kunstgewerbe! In Deutschland, wo sie höchstens mäßig honorirte Zeichner im Dienste von Industriellen werden könnten, geben sie entweder schlechte Künstler und geben als solche zu Grunde oder sie wechseln den Lebensberuf, und ihr Talent, welches der heimischen Industrie großen Nutzen hätte bringen können, geht derselben verloren! Es soll hiermit keineswegs behauptet werden, daß es nur des Formen- und Musterschutzes bedürfte, um eine selbstständig producirende, tonangebende Kunstindustrie zu schaffen. Der zu ihr führende Weg ist lang und beschwerlich. Es gehören dazu kunstverständige Unternehmer, ein schwer heranzubildendes Arbeiterpersonal und vor allen Dingen auch ein Publikum, dessen Geschmack hinlänglich gebildet ist, um die künstlerisch schönere Form würdigen, und wohlhabend genug, um sie auch bezahlen zu können. Die in neuerer Zeit in schneller Progression gestiegene Wohlhabenheit und der mit ihr gleichen Schritt haltende größere Luxus haben jedoch die Möglichkeit und gleichzeitig die Nothwendigkeit einer blühenden Kunstindustrie herbeigeführt. Würden wir mit unserem so bedeutend gestiegenen Bedürfniß, wie bisher vom französischen Markte abhängig bleiben, so würden die französischen Milliarden bedenklich schnell ihren Wiederabfluß nach Frankreich finden. In besondere hohem Maaße ist aber die Entwickelung einer tüchtigen Kunstindustrie für die großen Städte Deutschlands, namentlich für Berlin ein Bedürfniß, da die Steigerung der Löhne und Miethen die Großindustrie mehr und mehr in denselben erschwert, die Gewerbsthätigkeit daher immer mehr auf die feineren Industriezweige angewiesen wird, welche intelligenteren, besser bezahlter Arbeiter bedürfen.

Aus diesen Gründen sind wir zu der Ueberzeugung gelangt, daß es gegenwärtig ein unabweisbares Bedürfniß ist, der Ausbildung einer selbstständigen deutschen Kunstindustrie Wege zu ebnen, und daß dies in erster Linie durch Erlaß eines Muster- und Formen-Schutz-Gesetzes geschieht und daß man zu diesem Mittel, trotz aller damit verknüpften Unbequemlichkeiten, Schwierigkeiten und selbst Nachtheilen für die bestehenden Industriezweige, schreiten muß, wenn der Zweck erreicht werden soll. Wir halten es für das Wichtigste und Nothwendigste, daß man sich die Unumgänglichkeit eines solchen Gesetzes zum Schutz der Muster und Formen klar mache. Sache sorgfältiger Spezialstudien fremder Gesetze und Aufgabe der Gesetzgebung wird es sein, die Art der Durchführung solches Schutzes und die Grenzen zu ermitteln, innerhalb deren er zu ertheilen. Im Allgemeinen sind wir der Ansicht, daß nicht jede neue Kombination in Form und Muster zu schützen ist, sondern nur solche, welche eine künstlerische Leistung enthalten, einen neuen schöpferischen Gedanken zur Darstellung bringen, kurz einen kunstgewerblichen Fortschritt bilden. Wir sind indessen nicht der Meinung, daß diese Schutzberechtigung durch eine Vorprüfung irgend welcher Art fest zu stellen sei, sondern wie bei den Erfindungspatenten hatten wir das Anmeldeverfahren mit einer zu zahlenden Abgabe für allein geeignet. Diese Abgabe wäre nach der Dauer des nachgesuchten Schutzes und zwar in steigender Progression mit derselben zu normiren. Die Geltendmachung des Schutzes wäre in jedem einzelnen Contraventionsfalle Sache des Berechtigten. Es scheint am geeignetsten und am wenigsten belästigend für beide Theile, wenn die erste Entscheidung einem von den Parteien zu bestellenden Schiedsgerichte überlassen würde, zu dem die Handelskammer des Wohnungsbezirks des Verklagten einen Obmann zu stellen hätte. Als Appellationsinstanz wäre eine wesentlich aus Juristen, Kunst- und Sachverständigen zusammengesetzte permanente Gerichtsbehörde an einem Centralpunkte einzusetzen, deren Entscheidung endgiltig und präjudicirend für spätere Entscheidungen der Schiedsgerichte wäre, doch, wie schon erwähnt, halten wir es jetzt noch nicht angezeigt, auf das Detail der Gesetzgebung näher einzugehen. Wenn die Ueberzeugung erst feststeht, daß ohne eine solche gesetzliche Maßregel eine selbstständige Kunstindustrie für Deutschland nicht zu gewinnen und zu erhalten ist, dann wird man sich auch über die speciellen Einrichtungen so gut wie in allen anderen Ländern verständigen.

Berlin, den 28. April 1873.

Die Aeltesten der Kaufmannschaft von Berlin."

Pariser Neubauten. Nach der Pall Mall Gazette werden in Paris demnächst bedeutende Bauten vorgenommen werden. Die städtischen Finanzen haben sich von den neulichen Ereignissen so weit erholt, daß es die Municipalität bestreiten kann, 7 Millionen Frcs. für Verschönerung auszugeben. Unter anderen Bauten, die beschlossen wurden, befindet sich die Verlängerung der Avenue de l'Opéra. Diese prächtige Straße, die sich vom neuen Opernhause nach dem Théatre Français ausdehnen soll, wird, wenn vollendet, die schönste in Paris sein. Außerdem sollen über 2 Millionen Francs für die Tuilerien verwendet werden, und ohne Zweifel wird das Stadthaus wieder aufgebaut werden. Das Palais Royal ist nahezu rekonstruirt und wird bis zur nächsten Restauration vom Staatsrathe occupirt werden. Man glaubte, daß beim Wegräumen des Schuttes viele werthvolle Artikel unter den Trümmern der Tuilerien gefunden werden würden, aber mit Ausnahme einer Herrn Thiers gehörigen Bronce-Statue des Perseus, die irgend ein Mitglied der Kommune wohl aus dem Hotel des Ex-Präsidenten, ehe dasselbe demolirt wurde, weggetragen hatte, wurde kaum etwas von Werth geborgen. Die Statue der Kaiserin Josephine, die im Jahre 1867 in der Rue Galilée errichtet worden war und am 4. September 1870 weggenommen wurde, wird an ihrem früheren Platz wieder aufgestellt werden.

Das Sieges-Denkmal auf dem Königsplatze in Berlin schreitet seiner Vollendung entgegen. Von den vier Basreliefs für den viereckigen Unterbau des Denkmals sind zwei, das des Prof. Wolf (Siegeseinzug in Berlin) und das von Moritz Schulz (Krieg gegen Oesterreich) nicht nur im Modell vollendet, sondern auch schon in mehreren Stücken gegossen und ciselirt. Calandrelli (dänischer Krieg) und K. Keil (französischer Krieg) werden in diesen Tagen mit dem letzten Theile ihrer Modelle abschließen; auch von den ihrer Kunst anvertrauten Reliefs sind bereits Stücke gegossen. Die Fertigstellung der Victoria für den Gipfel der Säule macht gleichfalls Fortschritte; es ist noch ein Flügel und ein Faltenstück bei Gladenbeck im Guß auszuführen, und man beginnt bereits die Statue in ihrem fertigen Kern zu vergolden; A. v. Werner endlich ist mit dem Gemälde für den inneren Theil des tempelartigen Rundbaues an dem Siegesdenkmal ziemlich zu Stande gekommen; wird später in Venedig in Mosaik ausgeführt werden. (Illustr. Ztg.)

Digitized by Google

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bourgoin, J., Théorie de l'ornement. 8° mit 24 Taf. Paris, Levy.

Everaerts, A., Monographie de l'Hôtel de ville de Louvain. Mit 48 grossen Tafeln und 3 Photographien. gr. Folio. Paris, Broussois.

Du Barry de Merval, Études sur l'architecture egyptienne. 8° mit 8 Tafeln. Paris, Hachette.

Gauckler, Ph., Le beau et son histoire. 18° Paris, Germer Bailliere.

Jacquemart, A., Histoire de la céramique, étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples. gr. 8° mit Tafeln. Paris, Hachette.

LIVRETS DES EXPOSITIONS DE L'ACADÉMIE DE ST. LUC, à Paris, pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774. 12°. Paris, Baur et Detaille.

VERZAMELING DER OVERBLIJFSELS ONZER NATIONALE KUNST. Gesammelt von Colinet und Loran. Brüssel, Selbstverlag.

Longmann, W., The three cathedrals dedicated to St. Paul in London, their history from the foundation of the first building in the sixth century etc. 8°. Mit Illustrationen. London, Longmans.

Marechal, A., les faiences anciennes et modernes, leurs marques et décors. I. contenant les faiences étrangères: Italie, Espagne, Angleterre, hispano — mauresques etc. 4°, mit 60 chromolithograph. Tafeln. Paris, Delaroque.

Ris-Paquot, L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes, ainsi que les gravures etc. 8°. Paris, Delaroque.

Révoil, H., Architecture Romane du midi de France, dessinée, mesurée et décrite. 3 Bde. folio. Paris, Morel.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe No. 24.
Terracotta. Das kunstgewerbliche Zeichnen als weibliche Verdienstarbeit, von A. v. Zahn.

Kunst und Gewerbe No. 25.
Internationaler Congress zur Erörterung der Frage des Patentschutzes. Das Museum schlesischer Alterthümer in Breslau.

Inserate.

Vor Kurzem ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen

von

Prof. William Unger.

Mit Text

von

Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.
I. Das Festmahl der Offiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).
II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).
III. Das Festmahl der Offiziere des Clavenier-Schutzencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).
IV. Das Festmahl der Offiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).
V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).
VI. Die Offiziere des Clavenier-Schutzencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).
VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1639.
VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.
IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.
X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Epreuves d'Artiste, vor aller Schrift auf altholland. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.
„ II. Ausgewählte Abdrucke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „
„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Ein schöner Stich der **Raphael'schen Disputa** auf chinesischem Papier, mit vollem weissen Rand und der eigenhändigen Unterschrift *Keller's*, ist mit elegantem Goldrahmen und sehr gutem Glas für 120 Thlr. zu verkaufen.

Breslau. **Theodor Lichtenberg.**
Kunsthandlung. [161]

Von der k. k. Hofbuchhandlung von **Oscar Kramer** Kohlenmarkt Nr 18 in **Wien**, sind die bei **Giacomo Rossetti** in **Brescia** erschienenen, und in Nr. 31 des Beiblattes dieser Zeitschrift angekündigten:

Photographische Detail-Aufnahmen der **Chiesa dei Miracoli** (Album zu 29 Blatt) und der **Loggia** oder **Palazzo municipale** zu Brescia (Album zu 23 Blatt) für Oesterreich und Deutschland zu den bekanntgemachten Preisen zu beziehen.

I. Ausgabe. Blattgrösse durchschnittlich 0,40 zu 0,35 Meter, Preis (im Album) à Blatt 5 Lire ital. (einzeln à 10 Lire).
II Ausgabe. Blattgrösse 0,15 zu 0,15 Meter à 1 Lira. [162]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten**. broch. 1½ Thlr.

Digitized by Google

WIENER WELTAUSSTELLUNG.

Verlag von E. A. Seemann.

Im Laufe des Sommers wird erscheinen:

Kunst und Kunstgewerbe

auf der

Wiener Weltausstellung.

Illuſtrirter Bericht

aus der

Zeitschrift für bildende Kunst.

Unter Mitwirkung von Dr. Br. Buchner, Reg.-Rath Dr. Jac. Falke, Dr. Br. Meyer, Dr. Mor. Thausing, Prof. Jos. Lange, A. von Enderes, Fr. Lippmann u. A.

herausgegeben von

Prof. Dr. CARL von LÜTZOW.

Mit vielen Abbildungen in Stich und Holzschnitt.

Circa 10 Lieferungen hoch Quart à ⅔ Thlr. oder 2 Mark.

Die Herren Fabrikanten kunſtinduſtrieller Gegenſtände auf dem Gebiete der Glas- und Thoninduſtrie, der Metallotechnik, der Kunſtweberei, architektoniſchen Decoration etc. etc. werden ſchon jetzt auf das Erſcheinen dieſes Prachtwerkes aufmerkſam gemacht, mit dem Erſuchen, *ſich wegen Aufnahme von Abbildungen ihrer Erzeugniſſe mit dem Unterzeichneten in Verbindung zu ſetzen.*

Die Auflage iſt vorläufig auf

6000 Exemplare

angeſetzt und wird auch im Auslande groſse Verbreitung finden.

Dem Werke wird ein Anhang beigefügt werden zur Aufnahme von

Inseraten,

welche für die geſpaltene Petitzeile mit 5 Groſchen = 1½ Mark berechnet werden.

Jede Buchhandlung sowie jede **Annoncen-Expedition** iſt in Stand geſetzt Inſeratauftrage zu vermitteln.

E. A. Seemann in Leipzig.

Vertretung in Wien durch die Herren Gerold & Co. am *Stephanplatz.*

In redaktionellen Angelegenheiten wird Herr Prof. Dr. von Lützow, *Wien, Thereſianumgaſſe* 25, gern Auskunft ertheilen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 38.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum.) Briefe an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

4. Juli 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Düsseldorfer Kunst-Ausstellung. — Aus dem Kunstwissenschaftlichen Kunstverein. — Aus Tirol. — Nachtrag. — Cornelius-Denkmal. — Nürnberg: Kunst-Ausstellung, Münchner Kunstverein. — Erhaltung des Parthenon in München, Wiener Rathhausbau. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Inserate.

Düsseldorfer Kunst-Ausstellung.

B. Die Ausstellung des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westfalen wurde am 8. Juni in dem großen Konzertsaal der städtischen Tonhalle eröffnet. Leider ist dieses Lokal durch seine Beleuchtung so ungünstig, daß von einer richtigen Beurtheilung der Gemälde kaum die Rede sein kann. Das Licht fällt von verschiedenen Seiten durch zwei übereinanderliegende Fensterreihen und wird noch dazu durch die außenstehenden Bäume grünlich reflektirt, so daß verschiedene falsche Effekte, Schlagschatten und andere Unzulässigkeiten den Eindruck des Ganzen stören, der zu jeder Stunde ein anderer ist. Es war aber kein geeigneterer Raum zu bekommen, wo so viele Kunstwerke untergebracht werden konnten, und so muß man denn mit den vorhandenen Faktoren rechnen.

Die Ausstellung hält sich im Ganzen auf der Höhe der früheren. Sie bietet manches Gute, aber nichts Ausgezeichnetes. Der Katalog weist 213 Oelgemälde, 3 Aquarelle, 6 Stahlstiche, 5 Skulpturwerke und einige Photographien auf. Die letzteren sind nach den ernst und stylvoll gehaltenen Kartons von Fr. Tüshaus aufgenommen, welche Figuren für die Glasfenster in der Kirche zu Steele darstellen. Die Historienmalerei hat nur geringe Vertretung gefunden. Abgesehen von einem sehr großen farbigen Carton von Eduard Bendemann „Christus die Kinder segnend“ für ein im Mittelfenster der Aula unserer Realschule beabsichtigtes Glasgemälde, finden wir nur einen äußerst matten „Guten Hirten“ von H. Mücke und zwei sehr rühmenswerthe Darstellungen der Pieta. Die eine kleinere, mehr koloristisch gehaltene von Fr. Stummel zeugt von schönem Talent, und die andere von Franz Müller erfreut durch die ernsten Studien, die sich in der strengen Zeichnung und einer dem Gegenstande durchaus angemessenen Farbenwirkung bekunden, wobei auch der seelische Ausdruck der Köpfe zur vollen Geltung gelangt. J. Scherr hat eine kleinere Wiederholung seiner Scene aus Romeo und Julie ausgestellt, die uns ebensowenig anmuthet, wie das große Bild, welches wir jüngst bei Bismeyer und Kraus sahen, und Roland Risse bringt die wahnsinnige Ophelia zur Anschauung, ein Bildchen von hübscher Wirkung und solider Durchführung, aber ohne den Hauch Shakespeare'scher Genialität. Unter den Kriegsbildern zeichnet sich die höchst lebendige Episode aus der Schlacht von Gravelotte von Adolf Northen vortheilhaft aus, der sich noch mehrere Scenen aus dem letzten Feldzuge anreihen. Emil Volkers hat wieder ein größeres Bild aus Rumänien gebracht: „Der Markt zu Riu Rent in der kleinen Walachei“, das wir schon bei früherer Gelegenheit lobend besprachen. Von den Genrebildern müssen wir besonders „Die drei Schulkinder“ von Ed. Schulz anerkennend hervorheben, die bei guter Zeichnung und Farbe eine ganz vorzügliche Charakteristik aufweisen. Sehr schön ist ferner „Das Mädchen am Brunnen“ von H. Sondermann, und auch die vier Gemälde von Th. von der Beck bekunden recht schätzenswerthe Eigenschaften. „Die Gratulanten“ von Otto Rethel sind durchaus lobenswerth in Komposition und Kolorit, nur fehlt den Figuren alle Ursprünglichkeit, sie machen mehr den Eindruck verkleideter Stadtbewohner als wirklicher Bauern. L. Toussaint behandelt in seinem „Blumenstrauß“ ein verwandtes Motiv. „Mutter und Kind“ von Adolf Hornemann

Digitized

hat viel Schönes; auch das weit farbigere Bild „Das schmeckt einmal" von Auguste Ludwig wirkt äußerst ansprechend. In dem „Knaben mit Hund" von Fritz Sonderland erfreut wieder der gesunde Humor, den wir in Carl Wagener's „Puppenspieler" vergebens suchen. Auch desselben Künstlers „Lautenspielerin" läßt uns kalt, obgleich das erfolgreiche Studium italienischer Meisterwerke darin nicht zu verkennen ist. Von den beiden Bildern von F. Reinke möchten wir dem „Schafstall" den Vorzug geben, da uns das „Kölner Hänneschen-Theater" etwas zu groß für den Gegenstand erscheint. „Die polnischen Bettelkinder" von Frl. Erneſtine Friedrichſen, sowie die beiden Genrebilder von Frl. Engelhart und die Studienköpfe von Frau Marie Wiegmann und Frl. Helene Richter legen wieder rühmliches Zeugniß ab für die hohe Begabung dieser Künstlerinnen, denen sich noch Frau Elwin, Frl. Cuno u. A. anschließen. Reizend im Ausdruck und vortrefflich gemalt ist ein Blumenmädchen von Albert Raudnitz, einem talentvollen Schüler von Hoff. „Die Lautenspielerin" von L. v. Rößler ist sehr brillant in der Farbe, sonst aber wenig interessant, und von den sonstigen Genrebildern wären noch Werke von Werner, M. Todt, Leineweber, Hartmann, Schade, Gehrich, C. v. Haase, York und Andern anzuführen, wenn es nicht den uns zugemessenen Raum überschreiten würde.

Carl Schlesinger's „Heimgang aus der Kirche", ein großes, schön komponirtes Bild, vermittelt am besten den Uebergang zur Landschaft, die sehr gediegene und schätzbare Werke aufweist. Vor Allem sind es da F. Ebel, C. Fahrbach, C. Irmer und Jos. Willroider, deren Leistungen auf allseitige Anerkennung rechnen dürfen. Auch Arnold Schulten, einer der ältesten Düsseldorfer Landschaftsmaler, hat ein vorzügliches Bild geliefert, dem sich die Gemälde von W. Klein, A. Keßler, H. Krüger, C. Hilgers, E. A. Ireland, H. Deiters u. A. würdig anschließen. Felix Kreutzer beweist in seinem „Mondaufgang" sein schönes Talent, verfehlt aber die Wahrheit der Beleuchtung, und Paul Hoffmann's „Waldlandschaft" ist bei aller Frische des Tons doch allzu dekorativ. Höchst poetisch wirkt die „Abendlandschaft" von J. Janſen; Jacobſen und A. Thiele glänzen mit Schneelandschaften. „Der Brocken" von A. Metzener, „Motive von der Ostsee" von F. Hoppe, J. Siemering und Frl. v. Perbandt und „Wald- und Gebirgsbilder" von Bernardi, von Bernut, Frische, Genschow, Schreiner und vielen Andern liefern den erfreulichen Beweis, daß auf diesem Gebiete hier noch immer Tüchtiges geleistet wird.

Im Architekturbild haben Pulian, Odelmark, Lerche, Stegmann, C. Weyſſer und H. Heger recht Erfreuliches zu Tage gefördert, und von Thierstücken sind die Bilder von Seibels mit besonderer Anerkennung hervorzuheben.

Unter den Kupferstichen befinden sich vier treffliche Blätter von C. E. Forberg, von denen „Die fruchtlose Strafpredigt" nach Bautier als Nietenblatt des Vereins in diesem Jahr ausgegeben wird. H. Steifensand's „Anbetung der h. drei Könige" nach Veroneſe ist für nächstes Jahr als Nietenblatt bestimmt. Wir haben diese ausgezeichnete Arbeit bereits mehrfach gewürdigt, und ebenso ehrenvoll bekannt ist schon der jüngst vollendete Stich von Rudolf Stang nach Raffael's „Spoſalizio", der zu den besten Werken der neueren Kupferstecherkunst gehört. Die Statue der „Hoffnung" von C. Hilgers zeugt von einem hübschen Talent, dem aber noch die tiefere Durchbildung abgeht.

Aus dem Oesterreichischen Kunstverein.

(Schluß.)

‖ Wir haben uns noch zu Courbet's Bildern zu wenden, die im Laufe der Saison (leider wegen Mangels an Raum abwechselnd) zur Ausstellung gelangen. Es wäre für Wien, wo der Künstler zum ersten Male mit einer größeren Zahl von Werken auftrat, wichtig gewesen, eine Reihe von Arbeiten verschiedenen Genre's aus verschiedenen Zeiten nebeneinander vorzuführen, um dem Urtheile des Publikums über den Werth Courbet's als Maler eine breitere Basis zu geben; so aber wurde mit dem Grassesten begonnen, um vielleicht mit dem Besseren und Guten in echt kaufmännischer Weise erst später hervorzurücken. Courbet dürfte es daher mit seinen Verehrern in Wien nicht besser ergehen, wie zur Zeit in Frankfurt, wo ihm auch seine böse Seite von vorneweg Alles verscheuchte. Kopfschüttelnd stehen Künstler und Laien vor diesen Figurenbildern, rathlos darüber, wie denn solche Malereien mit dem Renommé des Namens in Einklang zu bringen seien. Die Einen lächeln und gehen gleichgiltig weiter; die Andern brechen unwillig über die „Entwürdigung der Kunst" den Stab und verurtheilen den Helden der Vendome-Säule in Bausch und Bogen; wieder Andere suchen zu deuten, wenn auch, wie die Zigeuner, aus den Linien einer Hand, und glauben die Ursachen solcher Kunst in tiefverborgener Symbolik zu finden, die eben nur so und nicht anders dargestellt werden müsse: darüber sind aber die Meisten einig, daß der Kunstverein und Courbet uns diesen zweifelhaften Kunstgenuß hätten ersparen können; diese Bilder waren es am Wenigsten, die ihn zu dem berühmten Courbet machten; wir erkennen in ihnen ebenso, wie seine Landsleute, zur Zeit ihres Erscheinens (1851—55) nur die Verirrung eines wohl bedeutenden,

Digitized by Google

aber rohen ungeschulten Talentes, welches sich nur deßhalb an keine Gesetze der Kunst bindet, weil sie ihm von Natur aus fremd sind, welches jede geistige Ader, jeden Zug seelischen Empfindens verschmäht, da diese Sprache ihm überhaupt nicht gegeben ist. Wer Menschen malen will, hat nicht genug gethan, wenn er bloß die Form abzuschreiben sich bemüht; um die Seele des Menschen zu erfassen, ist neben dem Talente der Darstellung ein geschultes Empfinden der geistigen Welt, mit einem Wort eine höhere künstlerische Bildung erforderlich. Die leblose Natur, die nur in Form und Farbe spricht, auch noch die Thierwelt konnte wohl das Feld für eine derartige Begabung sein; aber Courbet will auch Menschen malen. Er stieg in die tiefsten Sphären der Gesellschaft hinab und holte seine Sujets aus einem Kreise, in denen eigentlich der Mensch aufhört Mensch zu sein, das Ebenbild Gottes nur noch als bewegliche Fleischmasse ein elendes Dasein fristet um des Daseins willen; lebende Leiber mit todten Seelen, die nur ihrer Bedürfnisse wegen vegetiren: hier in Jammer und Elend herabgesunken, dort aus thierischer Roheit nie emporgestiegen. Das waren die Menschen, die Courbet wahr darzustellen vermochte; das ist die Gesellschaft, aus welcher er seine Motive wählte, um die Ohnmacht seiner Phantasie und den Mangel jeder Schulung zu übertünchen Hätte Courbet Kompositionstalent besessen und wäre seine Farbe und Zeichnung nicht mit seinen Vorwürfen in's Uebermaß der Derbheit ausgeartet, so würde vielleicht die geistlose Mache, statt beleidigt, doch interessirt haben: so aber blieb er der Sclave seines Modells und ist nicht im Stande, irgend eine bewegte Situation zu bewältigen. Sein „Begräbniß zu Ornans", sowie sein „Atelier" bieten nur eine willkürliche Aneinanderreihung von Gestalten, welchen jeder psychologische Zusammenhang fehlt. Daß die kleine Schaar der Anhänger Courbet's zu Anfang der fünfziger Jahre, als er mit einer Anzahl von Bildern dieser Art auftrat, die Schwäche seiner Begabung als reformatorische Satire der akademischen Hohlheit ausposaunten, mußte aller Welt als eine äußerst zweideutige Ausflucht erscheinen; denn ein Reformator der Kunst stellt denn doch nicht als Ideal der gesammten Kunst das Gemeine und Häßliche auf! Auch der Realismus hat seine Grenzen in der Malerei, wie der Idealismus; aber Courbet war zu ohnmächtig, um als Künstler das Terrain zu beherrschen. Er setzte seine Opposition gegen alle idealen Principien der Kunst in maßloser Weise — leider auf der Leinwand statt im „Journal amüsant", wo sie noch eher am Platz gewesen wäre, — fort, und die Welt wurde mit Bildern beglückt, die als politische Leitartikel eines Propheten der Malerei ausgeschrieen wurden, in der That aber die erbarmungswürdigen Zeugen seiner Schwäche sind.

Im Jahre 1855, als bei Gelegenheit der großen Ausstellung Courbet neben derselben in einer Bude vierzig seiner Bilder ausstellte und im Zenithe seiner Verirrung angelangt, an der Thüre die Aufschrift „Der Realismus. G. Courbet" anbringen ließ, fehlte nur noch das Gewand des Apollo und die Lyra, und der Nero in der modernen Kunstgeschichte wäre fertig gewesen. Er malte als Allegorie von „Sieben Jahren künstlerischen Schaffens" sich in seinem Atelier, umgeben von jener sauberen Gesellschaft seiner Ideale, die er in allem Ernste als die Typen für die Zukunftsmalerei hinstellte. Es war eine Apotheose des extremsten Realismus, der geistlosesten Willkür und nebenbei ein Bild von der mangelhaftesten Mache. Es ist viel an dieser Allegorie herumgedeutet worden; aber ein Moment wurde dabei übersehen, und gerade dieses hat für den Künstler Bedeutung: er sitzt nämlich in seinem Atelier und hat eine Unzahl Modelle, eines häßlicher als das andere, um sich versammelt. Ein nacktes Weib steht hart neben ihm; Courbet aber malt in dieser Figuren-Allegorie — an einer Landschaft! Der Künstler hat sich damit unbewußt selbst ironisirt und auch inzwischen durch die That bestätigt, daß sein Pinsel eben nicht für Menschendarstellung paßt, sondern nur in der Landschaft und im Thierstück gesunde Früchte erzeugen kann. Die Landschaft hatte er auch früher stets nebenbei gepflegt; er trat ihr nun in voller Kraft näher, belebte sie mit Thier- und Jagdstücken und klärte in dieser keuscheren Sphäre wieder seine von Natur aus eminente Beobachtungsgabe des Aeußerlichen, der Farbe und Stimmung. Die einfachsten Motive wurden durch die überraschende Wahrheit, mit welcher sie der Natur entnommen waren, anziehend. In der technischen Behandlung offenbart Courbet eine fabelhafte Virtuosität; sie ist breit und sicher mit Verzichtleistung auf alle Effektmittel. Die Landschaften und Thierstücke nur haben ihm seine Bedeutung als Künstler gesichert. Sein „Rehlager im Felsengrund", welches im Jahre 1866 im „Salon" ausgestellt war, galt als die Perle der Ausstellung; dem Eigenthümer wurden vergebens die höchsten Preise dafür angetragen. Die Beleuchtung in seinen Bildern ist ruhig und gleichmäßig und hält die Formen in fester Plastik. Wenn der Kunstverein mehr Bilder dieser Periode Courbet's vorführt, so wird sich gewiß ein dankbares Publikum einfinden. Für die übrigen wird sich wohl irgendwo ein altes Ritterschloß finden, wo sie als Merkwürdigkeiten aufbewahrt werden mögen; die Wände unserer Kunstausstellungen gehören einem anderen Realismus. Nur hie und da bricht in den ausgestellten Bildern das wahre Talent Courbet's durch. — So sind die „Badende" und des Künstlers Selbstportrait als gut gemalte Bilder zu bezeichnen; aber selbst in den vielbesprochenen „Ringern" erstickt schon die Farbe in dem absichtlich unterwischten Schmutz. Die Plastik daran ist durch die ganz unerlaubten Mittel erreicht, daß die Gestalten im scharfen

Digitized by Google

Atelierlicht mit tiefen Schatten erscheinen, dabei aber in zerstreutes Sonnenlicht gestellt sind; dabei hat Courbet — der Himmel kennt die Gesetze dieser Malerei — wohl Schlagschatten auf dem Fleische, aber nicht auf dem Boden gemalt, wodurch jedes plastische Abheben von demselben unmöglich wird; abgesehen von anderen Dingen, z. B. daß im Hintergrunde das Licht von links, im Vordergrunde von rechts einfällt, abgesehen von Verzeichnungen und der barbarisch zopfigen Formenbehandlung des Fleisches, welches eher einer zähen Kautschukmasse ähnlich sieht. Die mumienhafte Gestalt eines herabgekommenen Lumpen, der als „Bettler" Almosen giebt, erinnert selbst in der Farbe höchstens an schlechte Majoliken. Wenn auf dem „Begräbniß zu Ornans" neben dem Hund und der Landschaft die Menschen wahrer erscheinen, so ist das Bild dagegen entsetzlich in seiner unmalerischen Behandlung und in der Wiedergabe gemeinster Wirklichkeit. Diese ist es allein, die den Beschauer aus der Gleichgiltigkeit aufrüttelt, aber nicht um aus dem Eindrucke eine befriedigende, versöhnende Lösung zu ziehen, sondern lediglich zum Aerger über diesen Mißbrauch der Kunst.

Aus Tirol.

* r. Der Ausschuß des Ferdinandeums hat die vielfachen Klagen, welche über die Aufstellung der berühmten Tschager'schen Sammlung laut wurden, endlich doch berücksichtigt und für eine bessere Vertheilung der Bilder gesorgt; den Fehlern des Gebäudes läßt sich freilich nicht abhelfen. Bei der letzten General-Versammlung wurde der Maler Defregger, welcher der Galerie seinen „Speckbacher" um den bescheidenen Preis von 1200 fl. überlassen hatte, zum Ehrenmitglied erkoren. Einen nicht uninteressanten Flügelaltar aus Layen bei Brixen kaufte der Ausschuß jüngst an. Er mag aus den letzten Decennien des fünfzehnten oder den ersten des sechzehnten Jahrhunderts stammen, so genau läßt sich dieses wohl nicht aus der Beschaffenheit des Werkes erschließen, denn in den abgelegenen Thälern unserer Alpen begegnet man manchen Nachzüglern, während andererseits die Strömung aus Italien manches Neue hereinführte. Doch zeigt sich überall, daß trotz alledem die Gothik sich hier lang behauptete. So gehört auch unser Altar der Spätgothik. Er zeigt etwa in ⅔ der Lebensgröße drei stehende Heilige: Maria mit dem Kinde, rechts Laurentius, links Alexius, der obere Theil des Raumes ist durch vergoldete Ranken und Laubwerk ausgefüllt. Diese Statuen sind fast frei, aus Holz geschnitzt, die Bischöfe auf der Innenseite der Flügel: rechts Nikolaus, links Blasius, treten etwas weniger aus der Fläche hervor. Die Fassung ist ziemlich gut erhalten. Es ist mehr handwerksmäßige Tüchtigkeit als künstlerischer Geist in dem Werke; der Meister, welcher auch die Bilder an der Außenseite der Flügel malte, hatte vielleicht, als er die treuherzigen, biederen Gesichter schnitzte, Holzschnitte von Albrecht Dürer in der Erinnerung, an dessen Einfluß man auch bei der Darstellung der Marter der 11,000 in Persien auf der Außenseite des rechten Flügels denken möchte. Die Gemälde: Heilige in Gruppen oder unten zu Paaren: Petrus und Paulus, Philipp und Jakob, bieten übrigens wenig Interesse.

Bildhauer Stolz hat nun die Restauration der Kreuzigung aus Wechselburg beendet. Der Wichtigkeit seiner Aufgabe völlig bewußt, beschränkte er sich darauf mit allen Mitteln der Technik nur den alten Zustand vor der Zerklüftung des Holzes wieder herzustellen, und ließ sich nirgends verführen, mit Messer oder Raspel irgend einen Theil zu übergehen. Neu sind nur einige verlorene Finger. Nachdem diese Arbeit geschehen, wurden die Statuen grauweiß grundirt. So wurden sie einige Tage im Hofe der Residenz zu Insbruck ausgestellt, damit sie der geschickte Photograph Bopp aufnehmen konnte. Er hat nun die Gruppe und die einzelnen Statuen mit großer Sorgfalt in verschiedenen Größen photographirt, und so dürfte dieses Werk bald im Kunsthandel zu erhalten sein. Wir müssen es uns versagen, über dasselbe uns auszusprechen, das läßt sich nur auf Grund archivalischer Forschung und im Zusammenhang mit den gleichaltrigen ähnlichen Werken Sachsens thun, wohin es gehört; überrascht wurden wir aber, als wir die Statuen weiß grundirt vor Augen hatten, von der unverkennbaren Beziehung auf die Antike. Hätte ein Künstler unserer Tage den Kopf der Gestalt des Heidenthumes, auf welchem Maria steht, geschnitzt, man würde darin eine Reminiscenz aus der Gruppe der Niobiden erkennen wollen. Und dann die Drapirung, besonders der Gestalt zu den Füßen des Kreuzes! Diese Dinge sind in ihrer Art so wunderbar wie die Basreliefs Nicola's zu Pisa; wer vermag den Ursprung und den Zusammenhang zu erklären? Demnächst wird Stolz die farbige Fassung beginnen und auch hier sich mit Sorgfalt an das Vorhandene anschließen. Herr Bopp, der bereits die Basreliefs von Collin an Grabe Maximilian's aufgenommen, photographirt gegenwärtig sämmtliche kolossale Bronce-Statuen der Hofkirche in großem Maßstabe. Alle diese umfassenden Arbeiten gelangen noch im Laufe des Sommers in den Kunsthandel.

Nachtrag.

In unserer Korrespondenz aus Insbruck (No. 34. S. 548) wurde gesagt, daß die beiden Altmutter im Künstlerlexikon von Nagler nicht erwähnt seien. Dem Korrespondenten lag nur die Ausgabe von 1835 (München bei Fleischmann) vor. In dieser sind die Altmutter allerdings nicht erwähnt, wohl aber in der von J. Meyer bearbeiteten neuen Auflage Band I. S. 561 richtig verzeichnet und von K. Weiß möglichst ausführlich behandelt.

Digitized by Google

Konkurrenzen.

Denkmal für Peter von Cornelius in Düsseldorf. Wie uns von Seiten des betreffenden Comité's mitgetheilt wird, wurde der Termin zur Einreichung der Entwürfe zu dem Denkmale auf den Wunsch mehrerer Konkurrenten bis zum 1. September d. J. verlängert.

Sammlungen und Ausstellungen.

R B. **Nürnberg.** Es ist eine hier in Nürnberg — und in gleicher Weise wohl auch in anderen Städten — besonders von Künstlern und Kunsthändlern oft wiederholte Klage, daß es den Mitbürgern an Kunstsinn mangele, daß dieselben nicht genug Kunstwerke kaufen. Daß diese Klage meist nicht, wenigstens nicht in dem Maße gerechtfertigt ist, wie sie gewöhnlich ausgesprochen wird, beweist wieder die Ausstellung von geliehenen Gemälden aus Privatbesitz, welche in einem Saale der Burg, zum Besten der Kasse des Künstler-Unterstützungs-Vereins, arrangirt und am 15. Juni eröffnet wurde; denn dieselbe ist, obgleich lange nicht Alles ausgestellt ist, was die Bewohner Nürnberg's an Gemälden besitzen, überraschend reich an interessanten und werthvollen Bildern aller Art, älteren und neueren, enthält viele Werke von Meistern, deren Namen den allerbesten Klang haben. Diese Ausstellung hat demnach den alten guten Ruf der kunstsinnigen Stadt Nürnberg wieder glänzend bewährt.

△ **Münchener Kunstverein.** Ueber die beiden letzten Wochenausstellungen des Kunstvereins habe ich nur wenig zu berichten. Zu dem Besten, was uns dieselben brachten, gehörte ohne Zweifel J. Brandt's „Flotte Einquartierung". Natürlich spielt die Scene im Vaterlande des talentvollen Künstlers, und die malerischen polnischen Costüme kommen dem Bilde trefflich zu statten. Da der Künstler dem unter den hier lebenden polnischen Künstlern bestehenden Herkommen gemäß dem hellen Himmel (Abendlicht) gegenüber seinen Vorgrund in tiefe Dämmerung hüllte, so sieht der Beschauer von dem bunten Gewühl der tanzenden Soldaten und Bauernmädchen am Eingang in's Dorf wenig mehr als ziemlich unbestimmte Farbenflecke, was natürlich der Gesammtstimmung, die unbestritten eine treffliche ist, keinen Eintrag thut, und die Form ist ja in unseren Tagen ohnehin zur Nebensache geworden, deren man füglich ganz entrathen möchte, wenn es nur halbweg anginge. An Brandt's Bild reiht sich ein kleines, aber von eminentem Fortschritt zeugendes des Wieners Echtler: „Ein schwieriges Problem". In unserer Zeit, welcher der Humor gänzlich abhanden gekommen scheint, wirkt Echtler's Bildchen wahrhaft erfrischend, gerade durch die Einfachheit des Stoffes, der mit der köstlichsten Laune zum Ausdruck gebracht worden. Das „schwierige Problem" besteht nämlich in der Lösung der Frage, ob und wie ein zerrissener Schuh, den ein paar hübsche Kinder dem Schuster übergeben, wieder in Stand zu setzen. Als drittes möcht' ich Ludw. Hartmann's „Schiffpferde" nennen. L. Hartmann hat wie kein Anderer das Leben unserer Schiffsreiter am Inn studirt und die Gabe, das Charakteristische ihrer Individualität künstlerisch zu verwerthen. Dazu kommt nun noch untadelhafteste Zeichnung bei großem Geschick für Anordnung und ein außerordentlich fein entwickelter Farbensinn, um Hartmann's Bilder unter die besten Leistungen der Münchener Schule zu stellen. Herm. Schneider zeigte den jungen Mozart und seine Schwester am Klavier, zu denen die Mutter mit einer Tasse herantritt. Die Individualisirung des etwa fünfjährigen Knaben, der bemüht ist, die weniger reich begabte Schwester von wenig höherem Alter mit seinem Blicke im Takte zu erhalten, ist dem Künstler trefflich gelungen. Warum er aber aus der Mutter eine weißhaarige Uralme gemacht, ist mir nicht klar geworden. Was die Technik anlangt, so folgt H. Schneider den Fußtapfen der neuesten Richtung und gefällt sich im Nebeneinanderstellen von Flächen, in deren Farbe ein schmutziges Grau vorherrscht. Was die weiteren Genrebilder anlangt, so gehören sie zum Mittelgut, das am besten unbesprochen bleibt. Unter den Landschaften stand Osw. Achenbach's „Loreley-Felsen am Rhein" durch den Adel der Konzeption obenan; doch lag in der Farbe etwas Schweres und Unruhiges, was dem Genuß nicht unbedeutenden Eintrag that. J. Bamberger schickte vier kleine Bilder aus Spanien, welche weniger von jener leidigen Manier zeigten, in welche sich der früher so treffliche Künstler seit einigen Jahren hineingearbeitet hat. M. Lotze war durch eine fein empfundene und mit viel Geschmack durchgebildete Landschaft vertreten. Zu ihr kamen noch zahlreiche Landschaftsbilder anderer Künstler, darunter zwei größere Aquarelle von Jul. Zimmermann, dem ich hier zum ersten Male auf einem ganz neuen Gebiete begegnete, auf dem er sich übrigens mit einer staunenswerthen Sicherheit bewegt. Es waren: „Am Vierwaldstädter-See" und „Der Reichenbachfall in der Schweiz". In J. Dennerlein lernte das Vereinspublikum einen Nachahmer Konewka's kennen. In seinen schattenrißähnlichen Zeichnungen „Die vier Jahreszeiten", „Arm und Reich", „Sommernachtstraum", „Bettelmusik" und „Unterbrochene Jagd" findet sich manches brauchbare Motiv mit Geschmack behandelt; von Originalität aber ist nicht viel oder gar nichts darin zu sehen. Man übt, der Mann hat seinen Konewka tüchtig studirt und bemüht sich nun gerade so zu arbeiten, wie der leider viel zu früh verstorbene Künstler gearbeitet. Aber er ist eben nur der Nachahmer und verhilft dem alten Wort zu neuer Geltung, daß wenn Zwei das nämliche thun, doch nicht dasselbe dabei herauskommt. Nachtheilig ist Dennerlein namentlich auch der weitere Umstand, daß er seine Konturen in den Haaren, Schleiern ꝛc. förmlich zerzaust und sich zudem die Mühe gereuen läßt, die kompakte Masse der Silhouette gleichmäßig mit Schwarz auszufüllen. Beachtenswerth ist die Photographie aus Friedr. Bruckmann's Verlag: „Krönung J. M. des Kaisers Franz Josef und der Kaiserin Elisabeth als König und Königin von Ungarn 1867 in der Ofener Pfarrkirche" durch die vollendete Klarheit, welche das Blatt von einem gezeichneten kaum unterscheiden läßt.

Vermischte Nachrichten.

△ **München.** Der Kampf, den wir um die Erhaltung des altehrwürdigen Isarthors nun schon seit ein paar Jahren kämpften, war kein vergeblicher. Das Isarthor bleibt stehen. Uebrigens weiß hier Jedermann, daß Jene, welche dasselbe um jeden Preis beseitigt wissen wollten, nicht sowohl das Thor als solches, als vielmehr Parteizwecke verfolgten, denen der alte Bau blos als Vorwand diente. Die Entschließung des k. Staatsministeriums des Innern lautet wörtlich: „Mit Rücksichtnahme auf die geschichtliche Bedeutung und den Kunstwerth des Isarthors in München kann dem vom Stadtmagistrate München in seiner Beschwerdevorstellung vom 8. April gestellten Antrage unter Aufhebung der Regierungsentschließung vom 31. März l. J., den Abbruch des Thores zu gestatten, im Hinblick auf Art. 159 Abs. 1 Ziff. 4 der Gemeinde-Ordnung für die Landestheile diesseits des Rheines vom 29. April 1868 eine Folge nicht gegeben werden. Dagegen wird in Würdigung der Verkehrs-Verhältnisse der Stadt München am Isarthor nach dem in der magistratischen Vorstellung vom 8. April d. J. gestellten eventuellen Antrage die Veränderung dieses Thores nach den vom Münchener Architekten- und Ingenieur-Verein gemachten Vorschlägen und den hierauf gegründeten Plänen jedoch mit der Bestimmung genehmigt, daß vor der Vergrößerung der damaligen beiden Seitenausgänge für den Verkehr mittels Fuhrwerken die über diesen Ausgängen befindlichen Gemälde mit thunlichster Vorsicht abzunehmen und an entsprechenden Stellen wieder anzubringen seien." Was die in vorstehender Ministerial-Entschließung erwähnten Gemälde betrifft, so sind das ein paar von Bernhard Neher und Koegel ausgeführte Fresken, welche die Schutzpatronin Bayerns: Maria mit dem Kinde, und den Schutzpatron Münchens: den hl. Benno, darstellen, übrigens beträchtlich durch Zeit und Witterung gelitten haben. Vorerst beschränkte sich der Magistrat darauf, von der Entschließung Notiz zu nehmen und vorerst den für die Abänderung des Thores entworfenen Kostenvoranschlag revidiren zu lassen, d. h. mit anderen Worten die Sache auf sich beruhen zu lassen, was auch am klügsten ist, denn der Verkehr am Isarthor ist keineswegs derart, daß eine Erweiterung des Thores nothwendig erschiene.

* **Am neuen Wiener Rathhausbau** fand am 14. d. M. im Beisein des Kaisers, der Erzherzoge, der Minister, zahlreicher Gemeindevertreter und einer großen Menge schaulustigen Publikums die feierliche Grundsteinlegung statt. Kaiser Franz Josef beantwortete die Begrüßungsworte des Bürgermeisters, welcher das Stadthaus als die „Veste des Bürgers" pries, mit einer längeren Ansprache, von welcher u. A. der Hinweis auf den in der Nähe zu errichtenden neuen Parlamentsbau be-

Digitized by Google

geisterte Aufnahme fand. Die in den Grundstein versenkten beiden Urkunden lauten im Wesentlichen folgendermaßen:

Erste Urkunde.

Das gegenwärtige Rathhaus, in der Wipplingerstraße gelegen, und mit seinen Seitenfronten am Steß-im-Himmel und in die Salvatorgasse reichend, wurde in den Jahren 1455—1457 von dem Baumeister des Domes zu St. Stephan, Lorenz Spenning, erbaut und in den Jahren 1600—1616 erweitert, 1706 von dem Stadt-Unterkämmerer Georg Altschaffer mit seiner heute noch gegen die Wipplingerstraße zu bestehenden Façade versehen und in den Jahren 1708, 1721, 1724, 1780, 1820, 1842 und 1850 neuerdings erweitert. Bei dem mächtigen Aufschwunge der Stadt, der rasch fortschreitenden Vermehrung der Bevölkerung reichte aber dieses alte, ehrwürdige Gebäude seit vielen Jahren für die Bedürfnisse der Gemeindeverwaltung nicht aus. In Würdigung dieses Umstandes hatte daher Se. Majestät Kaiser **Franz Joseph** schon in seinem Handschreiben vom 20. December 1857, mit welchem Allerhöchstdieselben durch allergnädigste Anordnung der Erweiterung der inneren Stadt und deren Verbindung mit den Vorstädten eine neue glänzende Epoche begründet hatten, der Gemeinde eine Grundfläche für den Bau eines neuen Rathhauses vorbehalten und ihr mit Allerhöchster Entschließung vom 20. December 1863 anstatt des im Stadterweiterungs-Plane festgestellten zu kleinen Platzes nächst dem ehemaligen Schottenthore zwei Baugruppen nächst dem bestandenen Carolinenthore im Flächenausmaße von 4053½ Quadratklafter unter den von ihr angebotenen Bedingungen überlassen. Große und wichtige Unternehmungen der Gemeinde, insbesondere im Interesse der Volksbildung, des öffentlichen Verkehrs, der öffentlichen Gesundheit und der Verschönerung Wien's, hielten den Gemeinderath ab, sogleich an die Ausführung des Baues zu schreiten. Erst am 22. Mai 1868 beschloß der Gemeinderath unter dem Vorsitze des Bürgermeisters Dr. **Andreas Zelinka**, ein neues, den praktischen Bedürfnissen, den Anforderungen der Kunst und der Würde der ersten Stadt des Reiches entsprechendes Rathhaus zu erbauen und zur Erlangung eines geeigneten Bauplanes auf Grund des genehmigten Programmes alle Architekten in und außerhalb Oesterreichs zur Vorlage von Plänen einzuladen. Von 64 eingelangten Plänen österreichischer, deutscher, französischer, englischer und italienischer Architekten hat das vom Gemeinderathe eingesetzte Schiedsgericht, bestehend aus den Architekten: Heinrich Ritter v. Ferstel, k. k. Ober-Baurath in Wien, Theophil Ritter v. Hansen, k. k. Ober-Baurath in Wien, Johann Romano, k. k. Ober-Baurath in Wien, Karl Hasse, k. Ober-Baurath in Hannover, Gottfried Semper in Zürich und aus den Gemeinderäthen Leopold Jordan, Franz Neumann, Wilhelm Groß, Friedrich Stach und Karl Hasenauer, den Plänen des **Friedrich Schmidt**, k. k. Ober-Baurathes, Professors der k. k. Akademie der bildenden Künste, Baumeisters des St. Stephansdomes und Mitgliedes des Gemeinderathes der Stadt Wien, den ersten Preis zuerkannt, worauf der Gemeinderath, unter dem Vorsitze des Bürgermeisters Dr. **Cajetan Felder**, am 16. November 1869 dieses Projekt zur Ausführung bestimmte und diesem Künstler einstimmig auch die Durchführung des Baues des neuen Rathhauses übertrug. Als inzwischen durch die wohlwollende Fürsorge Sr. Majestät des Kaisers für die Verschönerung Wiens der zwischen der Ringstraße und dem Bezirke Josephstadt gelegene militärische Paradeplatz zum Zwecke der Verbauung und der Anlage eines großen öffentlichen Gartens aufgelassen worden war, bat die Gemeinde Se. Majestät den Kaiser, um dem neuen Rathhause eine solche Einrichtung zu geben, daß es auf eine lange Reihe von Jahren hinaus allen Bedürfnissen der Verwaltung genüge, ihr eine entsprechende Baufläche auf diesem Paradeplatz zu überlassen. In wahrhaft großmüthiger Weise hatte Se. Majestät am 11. Juni 1870 die Bitte der Gemeinde gewährt und ihr gleichzeitig mit dem Platze zur Anlage eines öffentlichen Gartens zu diesem Zwecke einen Baugrund von 5200 Quadratklaftern gütigst überlassen. Nunmehr wurde der k. k. Ober-Baurath und Dom-Baumeister Friedrich Schmidt mit der Umarbeitung der Baupläne und der Anfertigung der Kostenüberschläge betraut, worauf der Gemeinderath unter dem Vorsitze des Bürgermeisters Dr. Cajetan Felder am 27. October 1871 die umgearbeiteten Pläne mit dem Kostenvoranschlage von acht Millionen fünfhunderttausend Gulden Oesterreichischer Währung angenommen und in Folge dieses Beschlusses am 30. April 1872 die Auslagen für die Fundamente des Gebäudes genehmigt hatte.

Zweite Urkunde.

Wir Architekten und Werkmeister, welche den Bau dieses Rathhauses begonnen haben, verzeichnen hier unsere Namen und unsere Herkunft. Friedrich Schmidt, geboren 1825 zu Frikenhofen im Königreiche Würtemberg, früher Architekt am Dombaue zu Köln am Rhein, dann Professor an der Akademie der bildenden Künste in Mailand, seit 1859 in Wien und derzeit k. k. Ober-Baurath, Professor und Rector der k. k. Akademie der bildenden Künste, Dombaumeister zu St. Stephan in Wien, hat den Bauplan entworfen und ist der oberste Leiter des Baues. An dem ersten Entwurfe, welcher unter dem Wahlspruche „Saxa loquuntur" im öffentlichen Wettstreite den Preis gewann, haben mit ihm gearbeitet die Architekten: Franz Neumann aus Wien, geboren 1844; Alexander v. Wielemanns aus Wien, geboren 1843; Max Fleischer aus Proßnitz in Mähren, geboren 1841; August Krumholz aus Straß in Steiermark, geboren 1848; Ludwig Winter aus Braunschweig, geboren 1843. Dieser Entwurf wurde am 1. September 1869 dem Gemeinderathe übergeben. Seit dem Jahre 1870, in welchem die Ausarbeitung der wirklichen Baupläne begann, sind an dem Werke thätig die Architekten: Victor Luntz aus Hobs in Nieder-Oesterreich, geboren 1840, als Bauführer; Alexander v. Wielemanns, als Bauführer; Max Fleischer, als Bauführer; Friedrich König aus Graz in Steiermark, geboren 1842; Hugo Heer aus Beuthen in Preußisch-Schlesien, geboren 1844; Ernst Hohmann aus Frankenberg in Hessen, geboren 1850; Franz Schulz aus Wien, geboren 1833 (thätig seit 1872). Die sämmtlichen hier genannten Architekten sind ehemalige Schüler der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Zur Aufsicht und technischen Rechnungslegung sind bei diesem Baue von der Gemeinde abgeordnet: Karl Payer, Rechnungs-Official, aus Wien; Ignaz Pia, Ingenieur-Adjunkt des Stadtbauamtes, aus Wien. Die Ausführung der Maurerarbeiten wird durch die Union-Baugesellschaft in Wien bewirkt, deren Präsident k. k. Geheimrath Ritter v. Hasner ist. Die technischen Vertreter dieser Gesellschaft beim Baue sind: Friedrich Stach, Civil-Ingenieur, Director der Gesellschaft, aus Wien; Franz Haimschläger, Stadtbaumeister, aus Wien; Joseph Amerlin, Bauverwalter, aus Wien; Hans Pammer, Bauführer, aus Aflenz in Steiermark; Joseph Wurst, Hauptpolier, aus Enzersdorf bei Wien; Michael Erhardt, Vice-Polier, aus Wien. Die Steinmetz-Arbeiten werden ausgeführt von der Wien-Wöllersdorfer Actien-Gesellschaft für Baumaterialien, deren Präsident Theodor Ritter v. Goldschmidt ist. Die technischen Vertreter dieser Gesellschaft beim Baue sind: Victor Genazzini, Director, aus Bellagio in der Lombardei; Wilhelm Eichele, Werkführer, aus Heilbronn im Königreich Würtemberg; Johann Hofmeister, Polier, aus Tachau in Böhmen; Sebastian Härtel, Polier, aus Mitterteich, Königreich Baiern; Oswald Gonano, Polier, aus Pesariis in Friaul. Die Eisenarbeiten werden geliefert von Andreas Kirchmayer, Schlossermeister in Wien. Den hydraulischen Kalk von Kufstein liefert Eduard Bieber aus Wien. Ein Modell dieses Rathhauses in ¹/₄₀ der natürlichen Größe hat der Bildhauer Joseph Polorny aus Wien angefertigt, dessen Gehilfe dabei Ferdinand Hartmann aus Wien gewesen ist. Das System der Heizung und Ventilation wird ausgeführt nach den Angaben des Professors Dr. Karl Böhm, Director des Rudolph-Spitales. Am 23. Mai 1872 erfolgte der erste Spatenstich und am 29. Juli desselben Jahres wurde der erste Stein in die Tiefe des Fundamentes unter dem Thurme gelegt. An dem heutigen Tage der feierlichen Grundsteinlegung sind alle Fundamente gelegt und die Umfassungsmauern des Gebäudes nach Innen und Außen bis zu der Höhe des Straßenpflasters aufgeführt. Wien, 14. Juni 1873."

Neuigkeiten des Buchhandels.

Helbig, W., Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Overbeck, J., Atlas der griechischen Kunstmythologie. Zweite Lieferung. Tafel VI—X. Zeus. Hera. Leipzig, Engelmann.

Rnetz, Th., Geometrie für Künstler und Handwerker. 8° mit vielen Abbildungen. Berlin, Imme.

Schaufuss, L. W., Coreggio's träumende Magdalena, gr. 4. Dresden, Weiske.

Digitized by Google

Inserate.

Im Verlage der Kunsthandlung [163]

erschienen soeben: **Miethke & Wawra in Wien**

Die Gemälde der Kaiserl. Galerie im Belvedere

in photographischen Reproductionen

direct nach den Originalen.

200 Blatt (Grösse inclusive Carton 55 Ctm. 40 Ctm.)

Preis pr. Blatt Thlr. 1. 20 Gr.

I. Lieferung.

1. **Fra Bartolomeo**, Die Darstellung im Tempel.
2. **Correggio**, Jupiter und Jo.
3. **B. Denner**, Portrait einer alten Frau.
4. **B. Denner**, Portrait eines alten Mannes.
5. **A. Dürer**, Die heilige Dreifaltigkeit.
6. **A. van Dyck**, Christus am Kreuz.
7. **A. van Dyck**, Grafin Emilie von Solms.
8. **A. van Dyck**, Johann von Montfort.
9. **A. van Dyck**, Maria erscheint dem heil. Hermann Josef.
10. **A. van Dyck**, Prinz Rupprecht, Sohn des Winterkönigs.
11. **F. Furini**, Sigismonda.
12. **H. Holbein**, Jeane Seymour.
13. **S. van Hoogstraeten**, Ein alter Mann am Fenster.
14. **Moretto**, Die heilige Justina.
15. **Murillo**, Johannes der Täufer als Kind.
16. **Palma Vecchio**, Lucretia.
17. **Palma Vecchio**, Portrait einer jungen Venetianerin.
18. **Palma Vecchio**, Violante.
19. **Parmegianino**, Amor der Bogenschnitzer.
20. **P. Perugino**, Maria mit dem Kinde und zwei heil. Frauen.
21. **P. Perugino**, Taufe Christi.
22. **Rafael**, Madonna im Grunen.
23. **Rembrandt van Ryn**, Halbfigur eines Mannes in redender Haltung.
24. **Rembrandt van Ryn**, Portrait einer vornehmen Holländerin.
25. **Rembrandt van Ryn**, Die Mutter Rembrandt's
26. **Rembrandt van Ryn**, Portrait des Meisters.
27. **G. Reni**, Ecce homo.
28. **G. Reni**, Maria verehrt das Christus-Kind.
29. **P. P. Rubens**, Christi Leichnam betrauert.
30. **P. P. Rubens**, Cimone und Effigenia.
31. **P. P. Rubens**, Kaiser Maximilian I.
32. **P. P. Rubens**, Rubens Frau, Helene Fourment.
33. **P. P. Rubens**, Die vier Welttheile.
34. **P. P. Rubens**, Das Wunder des heil. Franz Xaver.
35. **P. P. Rubens**, Das Wunder d. heil. Ignatius.
36. **A. del Sarto**, Maria betrauert den todten Heiland.
37. **Dav. Teniers der Jüngere**, Bauernhochzeit.
38. **Dav. Teniers der Jüngere**, Dorfkirmess.
39. **Dav. Teniers der Jüngere**, Saal der erzherzoglichen Sammlung in Brüssel.
40. **Dav. Teniers der Jüngere**, Vogelschiessen zu Brüssel 1652.
41. **Dav. Teniers der Jüngere**, Die Wurstmacherin.
42. **Tizian**, Bildniss einer jungen Venetianerin.
43. **Tizian**, Bildniss eines Mannes.
44. **Tizian**, Danaë.
45. **Tizian**, Heil. Familie mit St. Zacharias.
46. **Tizian**, Maria mit dem Kinde u. drei Heiligen.
47. **Velazquez**, Ein Blödsinniger.
48. **Velazquez**, Die Infantin Maria Theresia.
49. **Velazquez**, Die Infantin Maria Theresia als Kind.
50. **Velazquez**, Infantin Margaretha Theresia als Kind.

II. Lieferung.

51. **Anonym** (Flor. Sch.), Brustbild eines jungen Mannes.
52. **Anonym** (alt-niederl. Sch.), Maria erscheint dem heil. Lucas.
53. **Bonifazio**, Maria mit dem Kinde und zwei Heilige.
54. **S. Bombelli**, Herzog Francesco von Medici.
55. **Paris Bardone**, Junge Frau mit halbentblosstem Busen.
56. **Paris Bardone**, Halbfigur einer jungen Frau.
57. **Ang. Bronzino**, Heilige Familie.
58. **A. Dürer**, Maria mit dem Kinde.
59. **A. Dürer**, Maria, das Kind säugend.
60. **A. Dürer**, Die Marter der 10000 Christen.
61. **A. van Dyck**, Mann in einem schwarzen Mantel.
62. **A. van Dyck**, Marquis Fr. de Moncada.
63. **J. van Es u. J. Jordaens**, Der Fischmarkt.
64. **J. van Es u. J. Jordaens**, Markt von Seethieren.
65. **Jan van Eyck**, Cardinal della Croce.
66. **H. Holbein der Jüngere**, Bildniss einer jungen Frau.
67. **H. Holbein der Jüngere**, John Chambers, Arzt Heinrich's VIII.
68. **H. Holbein's Art**, Erasmus von Rotterdam.
69. **A. Mantegna**, Der heil. Sebastian.
70. **Meister vom Tode der Maria**, Heilige Familie. Flügel-Altar.
71. **H. Memmelinghe**, Die Kreuzabnahme.
72. **A. Moor**, Herzogin Margaretha von Parma.
73. **Parmegianino**, Halbfigur eines Mannes.
74. **Palma Vecchio**, Bildniss einer venezianischen Dame.
75. **Palma Vecchio**, Halbfigur eines Mädchens.
76. **Palma Vecchio**, Maria mit dem Kinde, dem Papste Cölestin und drei Heiligen.
77. **Rafael**, Brustbild der Madonna im Grünen.
78. **Rembrandt van Ryn**, Selbst-Portrait im Alter von 45 Jahren.
79. **Rembrandt und Segers**, Bildniss eines jungen Mannes.
80. **G. Reni**, Amor.
81. **G. Reni**, Die Taufe Christi.
82. **P. P. Rubens**, Der Eremit und die schlafende Angelica.
83. **P. P. Rubens**, Die Kinder mit dem Lamm.
84. **P. P. Rubens**, Das Venus-Fest.
85. **Sassoferrato**, Madonna mit dem schlummernden Kinde.
86. **J. Sustermans**, Brustbild einer alten Frau.
87. **Dav. Teniers der Jüngere**, Der Kuhstall.
88. **Dav. Teniers der Jüngere**, Portrait eines alten Mannes.
89. **Dav. Teniers der Jüngere**, Der Ziegenhirt.
90. **Tizian**, Der kais. Antiquar Giacomo Strada.
91. **Tizian**, Joh. Friedrich der Grossmüthige, Kurfurst von Sachsen.
92. **Tizian**, Papst Paul III.
93. **Tizian**, Tizian's Arzt, gen. il Parma.
94. **Tintoretto**, Admiral Sebastian Veniero.
95. **Velazquez**, Die Familie des Velazquez.
96. **Velazquez**, Infant Don Baltasar Carlos als Knabe.
97. **Velazquez**, Philipp IV. von Spanien.
98. **P. Veronese**, Christus bei Jairus.
99. **Simon de Vlieger**, Marine.
100. **Rogier v. d. Weyden**, Christus am Kreuze.

III. Lieferung.

101. **H. van Balen**, Die Entführung der Europa.
102. **J. van Balen**, (Copie nach Rubens), Der Liebesgarten.
103. **J. van Balen**, Heilige Familie und Heilige in einer Landschaft.
104. **Marco Basaiti**, Christus und die Söhne des Zebedäus.
105. **Jean Brueghel**, Die Anbetung der heil. drei Könige.
106. **Joost van Cruesbeecke**, Bauern in einer Schenke.
107. **G. Dov**, Der Alte mit dem Kruge beim Fenster.
108. **G. Dov**, Der Arzt.
109. **A. van Dyck**, Das Christus-Kind reicht der heil. Rosalia einen Kranz.
110. **A. van Dyck**, Die heilige Magdalena.
111. **A. van Dyck**, Bildniss einer Dame in schwarzer Kleidung.
112. **A. van Dyck**, Samson bei Delila.
113. **A. van Dyck**, Venus bei Vulcan.
114. **G. Flink**, Alter Mann am Fenster lehnend.
115. **M. Hobbema**, Landschaft.
116. **H. Holbein der Jüngere**, Portrait von Geryck Tybis.
117. **Holbein's Schule**, Bildniss eines blassen Mannes.
118. **Holbein's Schule**, Bildniss einer alten Frau.
119. **Rafael Mengs**, Maria mit dem Kinde.
120. **Rafael Mengs**, Mariens Verkündigung.
121. **A. Moor**, Bildniss einer Dame.
122. **Thomas von Mutina**, Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen.
123. **Palma Vecchio**, Johannes der Täufer.
124. **Joach. de Patenir**, Die Taufe Christi.
125. **P. Perugino**, Maria mit dem Kinde und vier Heiligen.
126. **Fra Paolo da Pistoja**, Maria mit dem Kinde, von Heiligen umgeben.
127. **Schule Rafael's**, Die heilige Familie.
128. **G. Reni**, Die Darstellung im Tempel.
129. **G. Reni**, David.
130. **P. P. Rubens**, Das Wunder des heil. Ignatius. (Skizze.)
131. **P. P. Rubens**, Das Wunder des heil. Franz Xav. (Skizze.)
132. **P. P. Rubens**, Pietà.
133. **P. P. Rubens**, Portrait eines alten Mannes.
134. **P. P. Rubens**, Portrait eines alten Mannes.
135. **Dav. Teniers der Jüngere**, Spielende Bauernjungen.
136. **Dav. Teniers der Jüngere**, Tanzende Bauern.
137. **Dav. Teniers der Jüngere**, Die Bogenschützen.
138. **Dav. Teniers der Jüngere**, Die Magd und der kosende Alte.
139. **Tintoretto**, Portrait eines Procurators von St. Marco.
140. **Tintoretto**, Portrait eines venezianischen Senators.
141. **Tintoretto**, Bildniss eines Mannes in Rüstung.
142. **Tizian**, Bildniss eines halbentblossten Mädchens.
143. **Tizian**, Portrait eines jungen Jesuiten.
144. **Tizian**, Isabella d'Este.
145. **Tizian**, Maria mit dem Kinde.
146. **P. Veronese**, Marcantonio Barbaro.
147. **P. Veronese**, Katharina Cornaro, Königin von Cypern.
148. **P. Veronese**, Judith.
149. **L. da Vinci's Schule**, Die Tochter des Herodias.
150. **Ph. Wouwerman**, Die Pferdetränke.

IV. Liefernng.

151. **Christofano Allori**, Judith mit dem Haupte des Holofernes.
152. **P. Battoni**, Rückkehr des verlornen Sohnes.
153. **Giovanni Bellino**, Ein nacktes Weib ordnet ihr Haar.
154. **Paris Bordone**, Venus und Adonis.
155. **J. Brueghel und Rottenhammer**, Die vier Elemente.
156. **Agostino Carracci**, St. Franz von Assisi.
157. **Annibale Carracci**, Pietà.
158. **Correggio**, Der heilige Sebastian.

Digitized by Google

159. **Carlo Dolce**, Mater dolorosa.
160. **Jean le Dueq**, Plünderung eines vornehmen Hauses.
161. **A. van Dyck**, Bildniss eines Mannes in weisser Kleidung.
162. **A. van Dyck**, Heilige Familie.
163. **A. van Dyck**, Feldherr in goldverzierter Rüstung.
164. **A. van Dyck**, Portrait eines jungen Mannes.
165. **A. van Dyck**, Prinz Carl Ludwig von der Pfalz.
166. **J. Fyt**, Salon eines Jagdschlosses.
167. **F. Hals**, Portrait eines jungen Mannes.
168. **J. G. Hamilton**, Das kaiserliche Gestüte zu Lipizza.
169. **Hans Holbein**, Portrait eines jungen Mannes.
170. **Hans Holbein**, Portrait eines Mannes in ganzer Figur.
171. **Hans Holbein**, Portrait einer Frau in ganzer Figur.
172. **Hans Holbein's Art**, Mann in prächtiger Kleidung.
173. **Sigmund Holbein**, Männliches Portrait.
174. **Sigmund Holbein**, Männliches Portrait.
175. **A. Holbein**, Männliches Portrait.
176. **J. Jordaens**, Das Fest des Bohnenkönigs.
177. **Bern. Luini**, Die Busse des heil. Hieronymus.
178. **Bern. Luini**, Herodias mit dem Haupte Johannes d. T.
179. **A. Mantegna**, Triumph-Zug Julius Cäsars.
180. **A. Mantegna**, Triumph-Zug Julius Cäsars.
181. **A. Mantegna**, Triumph-Zug Julius Cäsars.
182. **A. Mantegna**, Triumph-Zug Julius Cäsars.
183. **Palma Vecchio**, Junge Venezianerin in grünem Gewande.
184. **Palma Vecchio**, Eine junge blonde Venezianerin.
185. **Chr. Panditz**, Bauer und ein musicirender Knabe.
186. **Chr. Panditz**, Alter Mann mit grauem Hute.
187. **Chr. Panditz**, Portrait eines jungen Mannes.
188. **Rembrandt van Ryn**, Portrait eines Jünglings.
189. **P. P. Rubens**, Philipp der Gute von Burgund.
190. **P. P. Rubens**, Schlosspark mit scherzenden Paaren.
191. **P. P. Rubens**, Das Wunder d. heil. Ildefonso (Mittelbild.)
192. **P. P. Rubens**, Seitenflügel zu 84. Ildefonso.
193. **A. del Sarto**, Heilige Familie.
194. **Jan Steen**, Die lustige Wirthschaft.
195. **Dav. Teniers der Jüngere**, Abraham's Dankopfer.
196. **Tizian**, Allegorie.
197. **Tizian**, Allegorie.
198. **P. Veronese**, Christus und die Ehebrecherin.
199. **P. Veronese**, Christus und die Samariterin.
200. **Velazquez**, Philipp IV. Brustbild.

In demselben Verlage erschienen:

Die Gemälde der K. K. Belvedere Galerie in Wien

in photographischen Reproductionen nach Carton-Zeichnungen

von Prof. Bayer, Klaus, Hallasch, Prof. Grandauer, Karger, Streitenfeld etc. etc.

21 Blatt in fünf verschiedenen Grössen.

Preis eines Blattes:

Gross Imperial-Form. (100 Ctm.—73 Ctm.) fl. 15.—	Folio-Format . . . . . fl. 3.—	Visit-Format . . . . . fl. —.30
Gross Folio-Format (70 Ctm.—55 Ctm.) „ 6.—	Cabinet-Format . . . . . „ —.60	

Correggio, Jupiter und Jo.
Ant. van Dyck, Die Vision des heil. Hermann Josef.
Ant. van Dyck, Prinz Ruprecht v. d. Pfalz.
Ant. van Dyck, Christus am Kreuze.
Fr. Furini, Sigismonda.
S. van Hoogstraeten, Ein alter Mann am Fenster.
Moretto da Brescia, Die heilige Justina.
Bart. Est. Murillo, Johannes der Täufer als Knabe.
Palma Vecchio, Violanta.
Palma Vecchio, Lucretia.
Rafael Sanzio, Die Madonna im Grünen.
Rembrandt van Ryn, Selbst-Portrait im Alter von 45 Jahren.
Rembrandt van Ryn, Die Mutter Rembrandt's.
G. Reni, Amor.
P. P. Rubens, Selbst-Portrait im Alter von 60 Jahren.
P. P. Rubens, Helene Fourment, Rubens zweite Frau.
P. P. Rubens, Die heilige Familie.
Tiziano Vecellio, Christus u. die Ehebrecherin.
Tiziano Vecellio, Maria mit dem Kinde.
Tiziano Vecellio, Die heilige Familie und der heil. Zacharias.
Tiziano Vecellio, Danaë. (103)

OWEN JONES. [104]

Die Grammatik der Ornamente,

1 schöner grosser Band, in Folio,

112 in Farben gedruckte Tafeln,

enthaltend über 2000 Motive für jeden Kunst-Styl, mit deutschem Texte.

Elegant in Leinwand gebunden, vergoldet und mit Goldschnitt.

Ladenpreis 36 Thaler, liefern wir **für 25 Thaler.**

Das Werk ist stets bei uns vorräthig. — Prospecte gratis.

A. Asher & Co. in Berlin, U. d. Linden 11.

(Vom 15. Juli ab Mohrenstrasse 53.)

Bei **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Goethe's
GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 18 Sgr.

Publication der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Laufberger's Vorhang
im
Neuen Opernhause in Wien.

Nach den Cartons gestochen von Büttemeyer.

9 Blatt kl. Folio. Preis: $6^2/_3$ Thlr.

Leipzig, im April 1873.

E. A. Seemann,

Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's
CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

Aus Tischbein's

Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar. Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1½ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Price in Leipzig.

Digitized by Goo

VIII. Jahrgang. Nr. 39.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum) und an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

11. Juli 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Kunstwissenschaftlicher Congreß in Wien. — Carl Schuch †. — Nationaldenkmal auf dem Niederwald. — Defregger. — Kölnischer Kunstverein. — Düsseldorf: Ausstellungen; München: Kunstverein. — Neue Bilder der Pariser. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Neuigkeiten des Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Kunstwissenschaftlicher Congreß in Wien.

Das Bedürfniß, die Fachgenossen zur Berathung ihrer gemeinsamen Interessen zu versammeln, hat sich — wie auf anderen Gebieten der Wissenschaft — so auch in kunstwissenschaftlichen Kreisen seit längerer Zeit fühlbar gemacht. Als vor zwei Jahren aus Anlaß der Holbein-Ausstellung ein improvisirter Kunstforschertag in Dresden zusammentrat, kam der Wunsch, derartige Versammlungen in festerer Gestalt und mit bestimmtem Programm zu wiederholen, lebhaft zum Ausdruck, und schon das reiche wissenschaftliche Ergebniß der Holbein-Ausstellung legte Zeugniß für die Fruchtbarkeit solcher Vereinigungen ab.

Wir freuen uns, mittheilen zu können, daß dieses Zeugniß nicht unbeachtet geblieben ist. Durchdrungen von dem Bewußtsein, daß eine zeitweilige Versammlung der Gleichstrebenden auf das ganze Gebiet der von ihnen gepflegten geistigen und praktischen Thätigkeit belebend und fördernd einwirken müsse, haben sich eine Anzahl Wiener Kunstgelehrten zur Berufung des „Ersten kunstwissenschaftlichen Congresses“ nach Wien geeinigt und die Einladung zu demselben an zahlreiche Kollegen des In- und Auslandes versandt.

Der Congreß findet in den Tagen vom 1. bis 3. September d. J. im k. k. österreichischen Museum zu Wien (Stubenring 5) statt und wird sich zuvörderst mit der Erörterung nachstehend bezeichneter kunstwissenschaftlicher Gegenstände, sowie mit der Discussion derjenigen Anträge beschäftigen, welche von den Besuchern des Congresses bis längstens 1. August bei dem leitenden Comité angemeldet und von ihm auf die Tagesordnung gesetzt worden sind. Dieses Comité besteht aus den Herren R. Eitelberger von Edelberg (als Vorsitzendem), Fr. Lippmann, C. v. Lützow und M. Thausing. Nicht auf der Tagesordnung befindliche Gegenstände, soweit sie nicht etwa rein formeller, die Geschäftsangelegenheiten des Congresses berührender Natur sind, bleiben von der Discussion ausgeschlossen. Die Debatte wird in deutscher Sprache geführt, ohne daß jedoch dem Präsidium das Recht benommen wäre, auch Vorträge in fremden Sprachen zuzulassen. Zur Theilnahme an den Verhandlungen des Congresses sind alle Diejenigen berechtigt, welche sich entweder als Kunsthistoriker oder sonstwie theoretisch mit der Kunst beschäftigen und sei es persönlich eingeladen, sei es beim Comité angemeldet worden sind.

Als Hauptgegenstände der Tagesordnung werden vom Comité die nachfolgenden bezeichnet:

I. Die Anforderungen der Kunstwissenschaft an die Anordnung, Katalogisirung und Verwaltung der Museen.

II. Die Konservirung von Kunstwerken (Gemälden, öffentlichen Denkmälern, kirchlichen Kunstgegenständen, Miniaturen, Handzeichnungen u. s. w.).

III. Der kunstgeschichtliche Unterricht an Hoch- und Mittelschulen.

IV. Gründung eines Repertoriums der Kunstwissenschaft und Anlage eines kunstgeschichtlichen Regestenwerkes.

V. Reproductionen von Kunstwerken und deren Verbreitung im Interesse der Museen und des Kunstunterrichtes.

Das Comité hat bereits von verschiedenen Seiten Zusicherungen von Vorträgen über diese Themata erhalten. Die später zu publicirende Tagesordnung für

Digitized by Google

den Congreß wird das Nähere hierüber enthalten. Ueber die Verhandlungen sollen stenographisch aufgenommene und vom Präsidium redigirte Berichte veröffentlicht werden.

Wir glauben, daß schon der Congreß allein sämmtliche Vertreter des Faches bestimmen könnte, den von ihnen aus Anlaß der Weltausstellung beabsichtigten Besuch Wien's auf den oben angegebenen Zeitpunkt zu verlegen. Das Comité (verstärkt durch zwei Wiener Kunstfreunde, die Herren Prinz Hohenlohe und Graf C. Lanckoronski) hat jedoch außerdem noch darauf Bedacht genommen, den Congreßmitgliedern ihren Aufenthalt in Wien durch eine Ausstellung in besonderer Weise interessant und lehrreich zu machen. Diese Ausstellung, welche ebenfalls in den Räumen des österreichischen Museums und zwar in den Monaten August und September stattfinden wird, soll die ausgezeichnetsten Bilder alter Meister, welche sich im Wiener Privatbesitz befinden, in bisher noch niemals erzielter Vollständigkeit kritisch gesichtet und an der Hand eines sorgfältig gearbeiteten Kataloges den Kunstfreunden vorführen. Die Vorbereitungen dazu sind soweit gediehen, daß wir uns das Beste versprechen dürfen. Unsere folgende Nummer wird weitere Details über den Umfang und die Dauer der Ausstellung bringen.

Wir empfehlen letztere der Beachtung unserer Leser auf's Wärmste und werden nicht versäumen, auch über den Congreß alle näheren Bestimmungen rechtzeitig den Fachgenossen mitzutheilen.

Nekrolog.

Johann Carl Schultz, ein um die Kunst und das geistige Leben der Provinz Preußen und besonders der Stadt Danzig hoch verdienter Mann, der zugleich zu unsern bedeutendsten Architekturmalern älterer Schule gehört, ist uns nach einem langen, thatenreichen Leben am 12. Juni d. J. durch den Tod entrissen worden.

J. C. Schultz wurde am 5. Mai 1801 zu Danzig geboren, wo sein Vater ein geachteter Kaufmann war. Ihm gehörte ein Haus in der Jopengasse, dasselbe, dessen malerischen Hausflur Schultz auf dem letzten Blatte seines großen Werkes über Danzig in seinem alten Zustande dargestellt hat. Der Vater starb schon fünf Jahre nach der Geburt des Sohnes. Da der Letztere Neigung und Anlagen für die bildende Kunst zeigte, legte die liebevolle Mutter seinem sehnlichen Wunsche, Künstler zu werden, kein Hinderniß in den Weg, gestattete ihm, sich der Kunst widmen zu dürfen. Zu diesem Zwecke besuchte er zuerst die Kunstschule seiner Vaterstadt, erhielt von dem verdienstvollen Direktor derselben, Prof. Adam Breysig, den ersten, für sein ganzes Leben bestimmenden Unterricht im Zeichnen. Im Jahre 1820 begab er sich sodann nach Berlin, wo er die Kunstakademie, damals unter Leitung des berühmten Bildhauers Joh. Gottfr. Schadow, besuchte, zuletzt auch im Atelier des besonders durch sein Lehrbuch der Perspektive bekannten Prof. Hummel malte. Schon jetzt zeigte er besondere Vorliebe für Landschaften mit Architektur und kopirte zunächst einige Bilder von Schinkel. Da er, als Schüler Breysig's und Hummel's, besonderes Gewicht auf perspektivisch richtige Zeichnung legte, widmete er sich bald ganz der Architektur-Malerei, einem damals noch wenig angebauten Felde.

Seine erste Studienreise machte Schultz in Gesellschaft des Malers Blechen nach Dresden und Meißen. Im Jahre 1823 ging er dann durch den Harz über Cassel, Bayreuth und Nürnberg nach München, wo er sich enge an den damals schon berühmten Architekturmaler Domenico Quaglio anschloß und unter seiner Leitung sich weiter ausbildete. Hier malte er seine ersten selbständigen Bilder, innere Ansichten des Domes zu Meißen, der Elisabethkirche zu Marburg (im Besitz der Frau von Brünneck auf Belschwitz in Westpreußen), des Domes zu Regensburg u. A. Im Herbste des Jahres 1824 ging er dann, mit einem jährlichen Reisestipendium von 150 Thlr. von Seiten der Westpreußischen „Friedens-Gesellschaft" versehen, in Gesellschaft von C. Grüneisen, später Ober-Konsistorial-Rath in Stuttgart, durch Tirol nach Italien, dem gelobten Lande der Künstler. Ueber Mailand, Mantua, Bologna, Florenz und Siena eilte er zunächst nach Rom, das ihn am meisten anzog und fesselte. Hier fand er die würdigsten Gegenstände für seine Kunst im Ueberfluß. Aber gerade diese Masse wirkte so drückend auf ihn, daß er zwar Studien zeichnete, jedoch zu einem selbständigen Werke vorerst nicht kam.

Auf der Durchreise hatte der großartige Dom von Mailand mit seiner reichen Architektur von Marmor so großen Eindruck auf den jungen Künstler gemacht, daß er nach Mailand zurückkehrte, an und in dem Dome Vieles zeichnete und dann, nach Rom zurückgekehrt, eine große innere Ansicht desselben malte, welche großes Aufsehen erregte, ihm die Achtung der damals in Rom lebenden Künstler (Führich, Fr. Overbeck, Koch, J. Schnorr, Ph. Veit, Reinhard, Thorwaldsen, von Klöber, E. Wolf, W. Stier, Ludw. Richter) erwarb und seinen Künstlerruf begründete. Er schickte dieses Bild, nebst einer Ansicht des Campo Vaccino zu Rom, im Jahre 1826 auf die akademische Ausstellung nach Berlin. Auch hier fand es allgemeinen Beifall. Der Kronprinz, später König Friedrich Wilhelm IV., kaufte es, und der schon damals eifrig sammelnde Konsul Wagner in Berlin bestellte eine Wiederholung desselben. Schultz malte sie, jedoch von einem anderen Standpunkte aus. Als dieses zweite Bild auf der Berliner Ausstellung erschien, wünschte König Friedrich Wilhelm III. die Erwerbung desselben. Der Konsul trat daher zurück und erhielt dafür später eine verkleinerte Wiederholung des ersten Bildes, sowie ein zweites kleineres Gemälde, eine Partie auf dem Dache des Mailänder Doms darstellend. Beide befinden sich jetzt in der National-Galerie zu Berlin. Einige Jahre später bestellte und erhielt der Kommerzienrath Heidfeld in Danzig abermals eine Wiederholung des ersten Bildes, sowie ein Pendant dazu, eine innere Ansicht des Münsters zu Straßburg.

Schultz blieb vier Jahre (1824—28) in Italien, weilte meist in Rom, besuchte mit Wilh. Zahn und Julius Schnorr v. Carolsfeld aber auch Neapel und Sicilien und sammelte einen großen Schatz

Digitized by Google

von Zeichnungen. Besonders ausgezeichnet unter seinen Studien ist ein im Jahre 1828 gefertigtes, 5 Meter langes, mit großer Sorgfalt in Wasserfarben ausgeführtes Panorama von Rom, gesehen aus den Farnesischen Gärten auf dem Palatin, meisterhaft in der Zeichnung und von bewundernswürdiger Wahrheit in der Farbe. Nach dieser Originalstudie, welche sich jetzt im Besitz der Frau von Brünneck auf Beischwitz in Westpreußen befindet, führte Schultz mehrere große Oelgemälde aus, von denen das erste vollständige Exemplar Eigenthum des Gutsbesitzers Albers auf Traupel in Westpreußen ist, die andern nach England kamen.

Aus Italien in das deutsche Vaterland zurückgekehrt, ließ Schultz sich in Berlin nieder, heirathete eine Danzigerin und malte fleißig, so auf Bestellung Schinkel's für den Kunstverein eine Hälfte des erwähnten Panorama's von Rom, das später in Bunsen's Besitz kam, eine innere Ansicht von der neuen Werder'schen Kirche in Berlin für den Kronprinzen, den Hof der Burg Hohenzollern für den Fürsten von Hohenzollern, eine Gesammtansicht von Siena, gesehen von S. Domenico aus, für den Oberhofbuchdrucker von Decker in Berlin und Anderes.

Im Jahre 1830 wurde Schultz als Lehrer der Perspektive und Schattenkonstruction an der damals durch Beuth und Schinkel neu organisirten allgemeinen Bauschule, der heutigen Königl. Bau-Akademie, angestellt, an welche wenige Jahr vorher auch Wilh. Stier berufen worden war. Doch hat er dieses Amt gar nicht angetreten, denn schon im folgenden Jahre 1831 berief seine Vaterstadt Danzig nach dem am 29. August 1831 erfolgten Tode A. Brevsig's ihn zur Uebernahme der Leitung der dortigen Kunstschule. Schultz folgte gern dem ehrenvollen Rufe, wurde zum Professor und Direktor dieser Schule ernannt und siedelte im Jahre 1832 nach Danzig über, wo er seitdem, bis kurz vor seinem Tode, ununterbrochen eine segensreiche Thätigkeit als Lehrer, als ausübender Künstler und als Bewahrer und Beschützer der alterthümlichen Kunstwerke seiner ehrwürdigen Vaterstadt, deren Werth er durch den Vergleich mit dem, was er im übrigen Deutschland und in Italien gesehen, erst recht schätzen gelernt, ausgeübt hat.

Doch folgte er unterdeß, im Jahre 1839, noch einmal dem allgemeinen Zuge der Künstler nach Rom, wo er jetzt, durch sein Amt gebunden, nur sieben Monate verweilen konnte. Während dieses zweiten Aufenthalts in Rom malte er direkt nach der Natur wieder mehrere größere Bilder, u. A. vier verschiedene innere Ansichten der Lateranischen Basilika, eine Ansicht des Colosseums, eine Ansicht der Vigna Barberini (im Besitz der Frau Baum in Danzig), eine Ansicht der Fontana delle Tartarughe, mehrere Ansichten von Ancona u. A.

Alle übrige Zeit weilte der Künstler, einige kleine Ausflüge in benachbarte Städte, wie Königsberg, Frauenburg, Marienburg abgerechnet, stets in Danzig und verwaltete mit größter Gewissenhaftigkeit und bestem Erfolge sein Amt. Unter seinen Schülern sind mehrere (z. B. Ed. Hildebrandt, später zu hohen Ehren gelangt.

Auch in Danzig malte Prof. Schultz sehr fleißig, theils Motive aus Italien, wie das Innere des Doms von Orvieto, im Besitz des Herrn R. v. Frantzius in Danzig, eine Ansicht von Neapel, eine andere der Gräberstraße zu Pompeji (Eigenthum des Herrn Albers auf Traupel), eine Ansicht von Agrigent (bei Herrn Seidler in Danzig), der Piazza del Granduca zu Florenz für den Kronprinzen, theils aus Deutschland, wie das erwähnte Intérieur des Münsters zu Straßburg, das Innere des Doms zu Köln (für Herrn G. Baum in Danzig), das Innere des Münsters zu Freiburg für den Kronprinzen und das Innere des Münsters zu Ulm, jetzt im Besitz des Herrn Panzer in Danzig, und aus seinem engeren Vaterlande, dem ehemaligen Ordenslande Preußen, und speziell aus Danzig. Unter den letzteren sind hervorzuheben eine Ansicht des herrlich am hohen Ufer des frischen Haffes gelegenen Doms zu Frauenburg, dann 1835 im Auftrage des Kronprinzen, als Geschenk desselben an den Bischof von Ermeland Prinzen Joseph von Hohenzollern gemalt, eine innere Ansicht desselben Doms, worin als Staffage die Weihe des Bischofs mit den Portraits aller Domherren dargestellt ist (jetzt im Besitz der Prinzessin Marie von Hohenzollern), eine innere Ansicht des Doms zu Königsberg für den König und wiederholt für die städtische Gemälde-Galerie zu Königsberg, eine Gesammt-Ansicht von Danzig, welche den großen Saal des Rathhauses in Danzig schmückt, eine innere Ansicht der schönen Sommerwirthsstube im Rathhause zu Danzig, das Innere der Kirche des heiligen Nicolaus zu Danzig (im Besitz des Grafen von der Groeben auf Groß-Schwansfeld in Ostpreußen), das Innere des Artushofes in Danzig für den König Friedrich Wilhelm III. und wiederholt für Herrn Albers und manches Andere. Viele Bilder kaufte König Friedrich Wilhelm IV., welcher bekanntlich ein besonderes Interesse für Architektur hegte. Diesem kunstsinnigen Fürsten einen großen Theil seines Erfolgs und seines Rufes schuldig zu sein, hat Prof. Schultz stets dankbar anerkannt.

Lange Zeit fesselte den Künstler fast ausschließlich das Schloß Marienburg, dessen würdige Restauration aus tiefstem Verfall, wesentlich in Folge eines Nothschreies Max von Schenkendorf's, wir besonders der unermüdlichen Thätigkeit des Staatsministers von Schoen verdanken. Schoen zog bei Ausführung dieses Restaurationsbaues nämlich nicht nur Architekten, sondern auch Gelehrte und Künstler und unter ihnen besonders Schultz, mit dem er bald innig befreundet wurde, zu Rathe. Schultz malte sechzehn verschiedene innere und äußere Ansichten des Schlosses Marienburg in Aquarellfarben, theils in Skizzen, theils sorgfältig durchgeführt, jetzt im Schloßarchive zu Marienburg (ohne Wissen des Künstlers in Holzschnitt reproduzirt in M. Rosenhayn's Buche über die Marienburg), nach welchen König Friedrich Wilhelm IV. drei neue große Oelgemälde bestellte, heute zum Theil im königlichen Schlosse zu Berlin, theils im Schlosse Bellevue bei Berlin. Zwei dieser Gemälde hat Withöfft vortrefflich in Kupfer und Stahl gestochen. Zwei andere innere Ansichten von der Marienburg, welche der Künstler selbst auf Holz gezeichnet, befinden sich in Witt's kleinem Buche über die Marienburg.

Ganz besondere Sorgfalt widmete Prof. Schultz, — wie er sich zum Unterschiede von den vielen andern Männern gleichen Namens in Danzig stets nannte — den malerisch, architektonisch und historisch bedeutsamen Denkmälern seiner Vaterstadt Danzig, welche damals, als Schultz dahin zurückkehrte, noch in der vollen Pracht ihrer höchst malerischen, alterthümlichen Schönheit stand. Er hat eine große Anzahl Prospekte aus Danzig, äußere und innere Ansichten der wichtigsten Gebäude und selbst genaue Aufnahmen einiger derselben gezeichnet und in

Digitized by Google

Folge einer Anregung durch König Wilhelm I. von Würtemberg mit großer Sorgfalt selbst in Kupfer radirt und mit einem sehr werthvollen erläuternden Text versehen nach und nach in den Jahren 1845—68 in drei Folgen unter dem Titel: „Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen", publizirt. Dieses Werk*) enthält in großen Radirungen eine fast vollständige Schilderung einer unserer schönsten älteren deutschen Städte, und ist als das eigentliche Lebenswerk unseres Künstlers zu bezeichnen. Schultz wählte dafür die kostbare, aber altbewährte und edle, damals (1842), als Schultz sein Werk begann, lange vernachlässigte Technik der Radirung auf Kupfer, weil sie durch und durch Arbeit des Künstlers ist, in jedem Striche die Originalzeichnung desselben getreu reproduzirt. Diese Blätter fanden bei allen Kennern auch sofort den verdienten Beifall, denn sie sind stets ächt künstlerisch aufgefaßt, malerisch behandelt und trefflich durchgeführt, wurden aber vom großen Publikum sehr kühl aufgenommen. Da der Künstler sein Werk im Selbstverlage herausgab, deckten die Einnahmen dafür — ein guter Künstler ist in der Regel ein schlechter Kaufmann — kaum die baaren Auslagen. Bei der ersten Folge hatte er 80 Subscribenten, bei der dritten Folge im Jahre 1863 deren nur noch 5. Aber trotzdem hat er aus Liebe zur Sache unter persönlichen Opfern bis vor Kurzem mit voller Begeisterung daran gearbeitet und dadurch in der That sich ein Denkmal geschaffen, dauerhafter als Stein oder Erz, welches seinen Namen für alle künftigen Zeiten mit seiner schönen Vaterstadt verbinden wird. Erst im vorigen Jahre kaufte die Verlagsbuchhandlung Ernst & Korn in Berlin sämmtliche Kupferplatten dieses Werkes und hat nun eine neue, etwas billigere Ausgabe desselben veranstaltet. Die Originalzeichnungen für das Werk befinden sich zum größten Theil im Besitz der Kabrun'schen Stiftung zu Danzig, einige derselben auch im Besitz des Unterzeichneten.

Trotz des geringen äußeren Erfolgs ließen der stets rege Geist und der unbezwingliche Schaffenstrieb den Künstler auch nach endlichem Abschlusse seines großen Werkes nicht ruhen, sondern drängten ihn, noch ein neues Werk zu unternehmen, welches unter dem Titel „Tutti frutti"**) eine Sammlung verschiedener kleinerer und größerer Ansichten aus Danzig, Hela, Oliva, aber auch aus Ulm, Rom, Sicilien ꝛc., ebenfalls in malerischen Radirungen, enthalten sollte. Er benutzte dafür theils ältere Zeichnungen, welche er auf seinen Studienreisen gesammelt, theils solche, welche er in allerneuester Zeit in Danzig selbst und dessen Umgebung speziell für diesen Zweck gefertigt hatte. Er hatte dieses Werk auf 3 Hefte zu je 6 Blatt angelegt, wurde jedoch an der völligen Ausführung seines Vorhabens durch Krankheit gehindert, so daß er es mit 12 Blatt, welche erschienen sind, abschließen mußte.

Neben seinen künstlerischen Arbeiten, bei welchen er abwechselnd den Pinsel mit der Radirnadel vertauschte, war er aber auch eifrig bestrebt, den Sinn für Kunst und Wissenschaft unter seinen Mitbürgern zu erwecken, zu heben und zu nähren. Er stiftete im Jahre 1835 den Danziger Kunst-Verein, hielt mehrere Vorträge, so im Jahre 1841 „über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig", welcher in einem besonderen (jetzt seltenen) Hefte gedruckt, einen Ueberblick über die gesammte Kunstgeschichte Danzig's giebt und noch heute die bedeutendste Arbeit auf diesem Gebiete ist, „über Schinkel's Beziehungen zu Danzig" (mitgetheilt in Jahrgang XVIII von Erblam's Zeitschrift für Bauwesen) u. A. Besondere Aufmerksamkeit widmete er aber — leider im Ganzen ohne Erfolg — der Erhaltung der alterthümlich malerischen Schönheit von Danzig; denn die alten Häuser mit ihren hohen, reich geschmückten Giebelfronten, ihren von Bäumen beschatteten Beischlägen, ihren großen, hohen Hausfluren mit reich geschnitzten Wendeltreppen, ihren großen Prachtschränken ꝛc., die Zimmer mit ihren vertäfelten Wänden und Holzdecken und vieles Andere, das in den dreißiger Jahren noch zahlreich genug aus alter Zeit sich erhalten hatte, standen mit den Bedürfnissen der modernen Menschen meist nicht in Einklang, wurden daher zerstört oder in unschöner Weise modificirt, die alten Vertäfelungen, Möbel und Kunstwerke in's Ausland verkauft ꝛc. Kurz, es entwickelte sich in friedlicher Weise eine systematisch durchgeführte Plünderung der Stadt. Solches Vorgehen mußte einen Mann wie Prof. Schultz, welcher voll Pietät für das Ueberlieferte, voll Ehrfurcht vor dem historisch Geweihten war und ein stets offenes Auge für alles künstlerisch Schöne hatte, mochte es einer Periode angehören, welche es auch sei, stets schmerzlich berühren. Er suchte auf allerlei Weise, durch Wort, Schrift und Bild, durch Belehrung und Ueberredung, auf gutem und oft auf bösem Wege, dem Vandalismus entgegen zu arbeiten. Im Jahre 1856, als er noch nicht alle Hoffnung aufgegeben hatte, stiftete er sogar, indem er eine Anzahl gleichgesinnter Männer zu gemeinsamem Arbeiten zusammenberief, einen Verein zur Erhaltung der alterthümlichen Kunstwerke Danzig's*), welcher segensreich gewirkt, manches Gute erzielt hat, u. A. auch eine große Anzahl Abbildungen zerstörter Bauwerke oder verkaufter Kunstwerke auf seine Kosten anfertigen ließ. Aber schließlich half Alles nichts mehr. Der meist nur auf das Neue, nur höchst selten auf das künstlerisch Schöne oder Bedeutsame gerichtete Sinn der meisten Bewohner Danzig's — es giebt sehr rühmliche Ausnahmen, welche mit ihren Ansichten jedoch nicht durchdringen können — kam seinen Wünschen nur ganz ausnahmsweise entgegen. So rührig Schultz auch gewirkt, so Manches er auch erreicht, so mußte er zu seinem großen Schmerze doch sehr viele historisch und künstlerisch werthvolle Gegenstände, welche selbst bei den gegenwärtigen Bedürfnissen sehr wohl zu erhalten gewesen wären, zerstören oder in's Ausland verkaufen sehen. Er zog sich daher schließlich, durch seine vielen Mißerfolge entmuthigt, durch den fortwährenden Kampf ermüdet, zurück. Auch die Thätigkeit des Vereins wurde schließlich lahm gelegt. Vieles von dem, was im Original nicht zu erhalten war, hat Schultz wenigstens in Abbildung der dankbaren Nachwelt erhalten.

Schultz führte in seiner ächt künstlerisch schön und anheimelnd eingerichteten kleinen Wohnung**) in der „Halle" am Langgassenthor ein überaus glückliches Fa-

*) Näheres darüber in Erblam's Zeitschrift für Bauwesen. 1873, Spalte 89—96.

**) Näheres darüber Kunst-Chronik, Bd. V, Nr. 18 und Bd. VII, Nr. 23.

*) Näheres über denselben Dioskuren 1863, Nr. 39

**) Siehe „Ein Besuch bei Prof. Schultz in Danzig" in Nr. 7423 der Danziger Zeitung (vom 2. August 1872).

milienleben, war stets heiter und gern in Gesellschaft gleichgesinnter Freunde. Er liebte Kunst, Poesie, Musik, war für alles Schöne empfänglich und stets bereit, das Gute in Werken Anderer anzuerkennen, Bestrebungen Anderer zu fördern. Ein harter Schlag für ihn war es, als der Tod ihm im Frühling 1867 seine treffliche Gattin raubte. Seit jener Zeit scheint er seines Lebens nicht mehr recht froh geworden zu sein. Er lebte, gepflegt von seinen Töchtern, nur noch der Kunst, hatte aber auch an der Malerei keine rechte Freude mehr, arbeitete dafür desto fleißiger an den einzelnen Tafeln seines Werkes Tutti frutti, das seine Erinnerungen an Italien wieder lebhafter machte. Da traf ihn im Oktober 1870 ein neuer harter Schlag, der härteste für einen an unablässige Thätigkeit gewöhnten Künstler, indem ihm die rechte Hand gelähmt wurde, so daß er fortan nicht mehr die Radirnadel führen konnte.*) Die letzten Platten seiner Tutti frutti hat er nothdürftig mit der linken Hand vollendet. Er diktirte dann den Text dazu und schloß denselben und damit zugleich seine ganze künstlerische Thätigkeit mit den von ihm tief empfundenen Worten Dante's:

. . . . . nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria . . .

Im September verkaufte er in öffentlicher Auktion (siehe Kunst-Chronik Bd. VII, Nr. 22) alle seine Studien und Skizzen und alle jenen werthvollen älteren Kunstwerke, welche er seit Jahren zum Schmuck seiner Wohnung und seines Ateliers gesammelt hatte, und legte endlich am 31. Dezember 1872 sein Amt nieder.

Nachdem dem Künstler die gewohnte Thätigkeit unmöglich geworden war, verloren Körper und Geist ihre frühere, so lange bewährte Spannkraft. Bald traten noch andere Leiden hinzu, die ihn seit Ostern verhinderten, das Bett zu verlassen, und schließlich seinem thatenreichen Leben am 12. Juni d. J. ein Ende machten. Am Morgen des 16. Juni wurde er auf dem Heilig-Leichnam-Kirchhofe an der Seite seiner trefflichen Gattin bestattet.

M. Bergau.

*) Einen Besuch bei Schultz in dieser letzten Zeit schildert Ludwig Löffler in „Ueber Land und Meer" 1873, Nr. 20, Seite 383.

Konkurrenzen.

Nationaldenkmal auf dem Niederwalde. Ueber die neue Konkurrenz für dieses Monument berichtet man dem „Rhein. Kur." Folgendes: „Die in dem Gebäude der k. Akademie zu Berlin ausgestellten neuen Entwürfe zu dem projektirten National-Denkmale auf dem Niederwalde ziehen zahlreiche Besucher an und finden in künstlerischen Kreisen um so mehr Beachtung, als für die zweite engere Konkurrenz nur anerkannt tüchtige Meister aufgefordert worden waren. Außer den Architekten und Bildhauern, deren Arbeiten bei der ersten Konkurrenz von der Jury als die relativ besten ausgewählt worden waren, haben in Folge besonderer Einladung Professor Nicolai in Dresden, Architekt Franz Schmitz in Köln und Oberbaurath Neureuther und Professor Lange zu München Pläne eingereicht. Reich mit Skulpturen geschmückte architektonische Entwürfe bilden die Mehrzahl der Entwürfe. Hoch aufstrebende und harmonisch gegliederte thurmartige Aufbauten und Säulen wechseln mit breiten Façaden, an welche sich große Festplätze mit Triumphbogen anschließen, damit auch alle andern Künste und namentlich Musik, Rede und Schauspielkunst dort ihren Einzug halten und das Ganze beleben können. So verschiedenartige Auffassungen in den Entwürfen und deren künstlerischen Durchbildung auftreten, so stimmen doch alle darin überein, das Denkmal in seiner Totalität vom Rheine aus sichtbar zu machen. Dies führte mit Nothwendigkeit dazu, daß eine energische Loslösung und Hervorhebung des Denkmals in der Landschaft erstrebt wurde und daß gegenüber der Höhe des Bergs und der langgestreckten Linie des Bergkammes eine große Massenentwicklung die Grundlage aller Entwürfe bildet. Hierdurch würde aber bei einer technisch und künstlerisch tadellosen Ausführung des Denkmals die im Programm in Aussicht genommene Kostensumme von 250,000 Thlr. wesentlich überschritten werden. Da von dem Komité hieran festgehalten wird, um die Ausführbarkeit des Monuments zu sichern, und da andererseits keiner der Entwürfe der Bestimmung über den Kostenbetrag entspricht, so enthielt sich die Jury völlig einer Beschlußfassung darüber, welcher Plan als der beste zu bezeichnen und zur Ausführung zu empfehlen sei, indem sie gleichzeitig der Fülle herrlicher Gedanken, welche sich in den Entwürfen niedergelegt finden, ihre vollste Anerkennung zollte. Obgleich nun auch diese zweite Konkurrenz bedauerlicherweise resultatlos verlaufen ist, so hat dieselbe die Angelegenheit doch wesentlich gefördert. Es wird nunmehr darauf verzichtet werden, das Denkmal in seiner Totalität vom Rheine aus sichtbar zu machen, und es wird der Wald selbst als Standort bezeichnet. Bei dieser Stellung erscheint dann allerdings der Unterbau des Denkmals, vom Rheine aus gesehen, nicht, und nur der obere Theil würde, dann aber auch um so weiter sichtbar, über die Bäume hinausragen. Eine solche Stellung des Denkmals, wo seine Größe zu dem bestimmt abgegränzten Festplatze in ein klares und präcises Verhältniß tritt, bietet die Vortheile, daß eine so bedeutende Massenentwickelung nicht mehr geboten ist und daß das Hauptgewicht auf die künstlerische Durchbildung des Denkmals gelegt werden kann. In der stimmungsvollen Umgebung des Waldes tritt dann, wie von selbst, die Skulptur in den Vordergrund, während der Architektur nur die Aufgabe zufällt, ersterer als Träger und Bindeglied zu dienen. Nachdem in einer unter dem Vorsitze des Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst im Reichstagsgebäude abgehaltenen Sitzung des Komités diesen Auffassungen beigestimmt worden war, hat der geschäftsführende Ausschuß nunmehr den Herrn Professor Johannes Schilling in Dresden, der in seinen seitherigen Entwürfen u. früheren Arbeiten bewiesen hat, daß er der großen Aufgabe gewachsen ist, zur Ausstellung eines neuen Entwurfs in Aussicht genommen. Derselbe wird sich voraussichtlich diesem ehrenvollen Auftrage unterziehen, und es steht zu hoffen, daß er, nach einer genauen Kenntnißnahme aller Verhältnisse an Ort und Stelle, etwas schaffen werde, was Freude an der vaterländischen Kunst erwecken und den Sinn für die nationale Größe beleben wird."

Personal-Nachrichten.

△ **Franz Defregger** ist glücklich wieder genesen. Seit längerer Zeit an einer hartnäckigen Lähmung des Rückens leidend, welche den Bemühungen der bekanntesten Aerzte spottete, konnte er nur halb liegend malen, und Aufrecht-Stehen war ihm zur Unmöglichkeit geworden. Wie man sich erzählt, hätte er seine Genesung der Anwendung des sonst stark in Mißkredit gekommenen Baumscheidtismus zu verdanken. Wie dem auch sein mag, die Freunde der Kunst haben allen Grund, sich dieser Nachricht von ganzem Herzen zu freuen.

Kunstvereine.

Der Kölnische Kunstverein hat im Einverständniß mit der städtischen Verwaltung in den von letzterer eingeräumten Sälen des Museums Wallraff-Richartz eine permanente Ausstellung für Werke moderner Kunst eröffnet und dafür folgendes neue Reglement erlassen: Diejenigen Künstler, welche von dem Vorstande des Kunstvereins ausdrücklich eingeladen werden, und die Künstler und Besitzer von Kunstwerken, welche ohne solche Einladung sich mit dem Vorstande vorher in Einvernehmen setzen, können ihre Kunstwerke ausstellen. Bei den zum Verkaufe bestimmten Kunstwerken ist der anzugebende Preis und bei den nicht verkäuflichen Kunstwerken der anzugebende Werth behufs der Versicherung maßgebend. Wenn nicht ein Anderes verabredet worden ist, so wird angenommen, daß das Kunstwerk auf 4 Wochen der Ausstellung übergeben werde. Die Zulassung der eingesendeten Werke zur Ausstel-

Digitized by Google

lung bleibt dem Ermessen des Vorstandes vorbehalten. Zusendungen von Colli, welche die Länge von 2½ Metern, oder welche das Gewicht von 150 Kilogrammen überschreiten, können nur nach vorher angenommener Anmeldung und Angabe der Dimension und des Gewichts eingesandt werden. Die Kosten der Hin- und Rückfracht (Eilgutfracht, Nachnahmen und verlangte Transportversicherung ausgeschlossen) werden bei den Sendungen der Werke der dazu besonders eingeladenen Künstler, vorbehaltlich der Bestimmung im Art. 4, von dem Kunstverein getragen. Künstler und Besitzer von Kunstgegenständen, welche nicht besonders eingeladen worden sind, müssen diese Kosten in Ermangelung anderweitiger Verabredung selbst tragen. Die Gegenstände müssen sicher und fest verpackt eingesandt werden; für gleiche Verpackung bei der Rücksendung und für Beschädigungen, welche er verschuldet, haftet der Kunstverein. Für den Transport von Zeichnungen, Aquarellen und Bildwerken unter Glas übernimmt der Verein keinerlei Garantie. Der Kunstverein verpflichtet sich, die ausgestellten Kunstwerke bei einer soliden Versicherungs-Gesellschaft zum annähernden Gesammtwerthe gegen Feuersgefahr zu versichern und im Falle eines Brandunglücks den Künstlern oder Besitzern die eingehende Entschädigungssumme pro rata des Werthes ihrer Kunstwerke auszuzahlen. Von dem Kaufpreise aller auf der Ausstellung angekauften Kunstwerke erhält der Kunstverein als Entschädigung für die Mühwaltungen der Geschäftsführung bei Vermittelung der Verkäufe fünf Prozent. Die Tagesstunden, während deren das Ausstellungs-Lokal geöffnet ist, werden durch das städtische Reglement nach Maßgabe der Jahreszeit bestimmt. Die Aktionäre haben für ihre Person gegen Vorzeigung ihrer Aktien freien Eintritt nicht blos in das Lokal der permanenten Kunst-Ausstellung des Kunstvereins, sondern auch in alle übrigen Räume des Museums.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Unter allen neueren Gemälden, welche kürzlich auf der Ausstellung von Bismeyer & Kraus erschienen, fesselte am meisten das jüngste Werk von B. Vautier die allgemeine Aufmerksamkeit. Es brachte eine Katechisation in der Dorfkirche zur Anschauung, und zahlreiche Knaben und Mädchen, welche auf den Bänken umhersitzen, geben in ihrer meisterhaften Charakteristik wieder ein beredtes Zeugniß von der feinen Beobachtungsgabe des Künstlers, die dem Leben auch die leisesten Züge abzulauschen versteht. Da sehen wir mit bewunderungswürdiger Wahrheit eine ganze Scala von Individualitäten dargestellt von der theilnahmlosen Gleichgiltigkeit, der trotzigen oder der gelangweilten Dummheit bis zur aufmerksamen Antheilnahme, der klugen Verständigkeit und dem gewandten Witz. Jedes Temperament hat seine Vertretung gefunden, und je ungesuchter die Wahrheit aus jeder Figur und der scheinbar so kunstlosen Gruppirung hervorsieht, um so mächtiger erweist sich ihre fesselnde Wirkung, so daß sich der Beschauer von dem schönen Bilde kaum zu trennen vermag. Dasselbe besitzt auch in der trefflichen Zeichnung und der ruhigen, etwas grauen Färbung alle Eigenschaften, die den Werken Vautier's so zahlreiche Verehrer gewonnen. — Ein großes Gemälde von L. Blanc würde vor etwa dreißig Jahren ein gewaltiges Aufsehen erregt haben. Seitdem ist aber ein ganz anderes Streben in der Kunst hervorgetreten, und die veränderte Zeitströmung hat auch eine umgewandelte Geschmacksrichtung erzeugt. Es ist indessen höchst ungerecht, wenn man den Werken älterer Künstler, die mit der Tradition nicht gebrochen haben, mit negirender Gleichgiltigkeit entgegentritt, und so hat auch „Das eingeschlafene Mädchen" von Blanc weniger Beachtung gefunden, als es verdient. In der strengen Zeichnung, der sichtlichen Liebe, mit der Alles behandelt erscheint, und der wahrhaft staunenswerthen Ausführung bietet das Bild ein lehrreiches Beispiel gründlichen Studiums und strebsamen Fleißes. — Ganz vorzüglich in charakteristischer Auffassung und malerischer Behandlung waren zwei Jagdbilder von Simmler, von denen das eine den rüstigen Gemsenschützen auf hoher Alpenfirne darstellt, zu dem auf dem anderen der eingehüllte Stadtbewohner, der im Winter dem Waidwerk nachgeht, einen drastischen Gegensatz bildet. Die Großmutter, die einem Brautpaar ihren Segen giebt, von J. Simonds, zeugte von erfreulichen Fortschritten, und namentlich muß die Alte gelobt werden. H. Crola brachte ein originelles Genrebild von anerkennenswerther Tüchtigkeit unter dem Titel „Unwillkommene Gesellschaft", ein hübsches Kind darstellend, welches erschrocken zu einem riesigen Hund aufschaut, der ihm beim Verspeisen seiner Erdbeeren behilflich sein möchte. Ein größeres Gemälde von A. Siegert bot die Wiederholung eines früheren Motivs, fesselte aber auf's Neue durch die Vorzüge in Zeichnung und Farbe, welche alle Bilder dieses Künstlers auszeichnen. Unter den Landschaften haben wir die beiden Bilder von August Becker als das Beste hervorzuheben, was derselbe in den letzten Jahren geschaffen. Ebenso übertraf die italienische Landschaft von Albert Arnz die meisten seiner bisherigen Bilder, und auch A. Lüdecke bot eine höchst ansprechende deutsche Landschaft. Morten Müller, der kürzlich aus Norwegen hierher zurückgekehrt ist, führte sich mit einem großen, etwas dekorativ behandelten Bilde wieder ein, welches ein malerisches Motiv seiner Heimat wirkungsvoll veranschaulicht, und sein jüngerer Landsmann A. Normann bekundete in einem nordischen Küstenbild ein rüstig aufstrebendes Talent.

△ **Münchener Kunstverein.** J. v. Korwin-Milewski brachte einen „Traum", den zu deuten ich leider außer Stande bin. Man denke sich eine südliche Landschaft, in welcher mächtige Cypressen eine ganz unbegreifliche Tempel-Ruine umstehen und in welcher Frauengestalten in antiken Gewändern sich zeigen, die sich des schönen Abends zu freuen scheinen. Goethe empfiehlt bekanntlich seinen Auslegern, sie möchten nur getrost etwas unterlegen, wo nichts drinnen läge. Aber an diesem „Traum" scheiterte auch die Klugheit des ägyptischen Josef. G. Heinlein, der Hochbejahrte, zeigt noch heute seine Löwentatzen. Sein großes Bild „Am Fuße der Donnerlegelwand am Hintergossau-See" ist noch ebenso groß und bedeutsam gedacht, als seine früheren Bilder, und selbst die Manier — als solche muß der unparteiische Kunstrichter einmal seine Vorliebe für röthliche Töne auch da, wo sie nicht motivirt sind, bezeichnen — hat keine weiteren Fortschritte gemacht. J. Kohnholz, der mit großem Geschick das Heranziehen von Ungewittern zur Darstellung zu bringen weiß, hat sich diesmal für diesen seinen Lieblingsgegenstand die italienische Küste als Schauplatz gewählt, aber, wie mir scheint, in Beziehung auf die Gegensätze von Licht und Schatten etwas zu viel gethan. Recht brave Landschaften stellten C. E. Morgenstern „Gebirgslandschaft" und „Motiv an der Wurm", C. Heffner „Vorfrühling", „Motiv bei Thalkirchen" u. A. aus. — Ganz besonderen Reiz aber übte eine Sammlung höchst werthvoller Aquarellen auswärtiger Künstler von hervorragender Bedeutung aus. Da waren „Spielende Kinder" von Beaumont; ein „Ruhender Arbeiter" von B. Capobianchi; eine „Waldlandschaft" von Cicery; „Cromwell bei der Leiche Carls I." von P. Delaroche; „Marinen" von Dreibholz und Grugler; „Lustwandelnde Damen" von E. Hamman; eine „Waldlandschaft" von E. Herson; eine „Waldpartie" von M. ten Kate; eine „Landschaft" von Koekoek; „Ruhende Italiener" von E. Lebel; „Gartenscenen" von Lessore und Philippeau; eine „Scene aus den Unruhen zu Münster 1533" von H. Leys; eine „Landschaft" von L. Thomas; ein „Schimmel im Stall" von H. Verschuur; ein „Kirchen-Inneres" von A. Waldorp und eine „Waldpartie" von H. Williard, fast ebenso viele Meisterwerke.

Vermischte Nachrichten.

△ **Theodor Pixis** in München hat kürzlich ein paar kleine Bilder: „Vor und nach dem ersten Balle" vollendet, aber nicht zur Ausstellung gegeben, da sie dem Eigenthümer, einem bekannten Berliner Kunsthändler, übersendet werden mußten, der sie durch einen tüchtigen Stecher reproduziren lassen will. Der Stoff gehört, wie schon aus dem Titel zu ersehen, dem gesellschaftlichen Genre an. Auf dem ersten Bilde legt die Mutter eben noch die letzte Hand an die Toilette des Töchterchens, während im Hintergrunde sich auch der Vater zum Wegfahren bereit hält. Aus den hübschen Zügen des jungen Mädchens spricht jene allgemeine Fröhlichkeit, welche ein unerfahrenes Herz beim ersten Eintritt in die Welt zu erfüllen pflegt. Auf dem zweiten Bilde sehen wir die junge Dame in ihrem Boudoir in Gedanken versunken an ihrem Tische sitzen. Es ist in den wenigen Stunden eine große Veränderung mit ihr vorgegangen: das Leben hat ihr ein wunderbares Geheimniß halb und halb erschlossen, und sie grübelt ihm jetzt träumerisch nach. Die Mutter kennt das; darum geht

sie auch still mit dem Leuchter in der Hand ihrer Wege. Charakteristik, Zeichnung und Kolorit sind gleich rühmenswerth, und, thut der Künstler, wie vorauszusehen, seine Schuldigkeit, so dürfen wir ein paar recht anziehende Stiche erwarten.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Falke, J., Catalog der Fürstlich Liechtenstein'schen Bildergalerie in Wien. 8°. Wien, Miethke & Wawra.

Dornbusch, J. B., Die Kunstgilde der Töpfer in der abteilichen Stadt Siegburg und ihre Fabrikate. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerks am Niederrhein. 8°. Cöln, Heberle.

A. ver Hell, Cornelis Troost en zijn werken. gr. 8° mit 8 Abbildungen nach den Originalen des Meisters. Arnheim, Nijhoff.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Professor Dr. Friedrich Eggers, Portrait, in Linienmanier gestochen von Prof. Mandel. 19½ u. 24½ C. Berlin. Hoffmann.

Photographien.

Die königliche Gemälde-Gallerie zu Dresden, in Photographien nach den Originalen ohne Retouche. I. Serie. 300 Blatt Imp.-Format. 60 Blatt Extra-Format. Berlin, Photographische Gesellschaft.

La Galerie du palais de Luxembourg. Peinte par Rubens; dessinée par les S. Nattier et gravée par les plus illustres graveurs du temps. Paris. 1710. 27 Bl. Photographien. gr. Format. Leipzig, Ellissen.

Zeitschriften.

Deutsche Monatshefte. Heft 6.
Mittelalterliche Backsteinwerke in der Mark Brandenburg. Erster Artikel.

Im neuen Reich. Nr. 28.
Eine Wallfahrt in's Land der Hereros I., von W. Reymann. — Gregorovius' römische Geschichte.

Photographische Mittheilungen. Juni.
Die Photographie als Unterrichtsgegenstand, v. Prof. Krippendorf. — Ein Beitrag zur Geschichte der Photographie.

Christliches Kunstblatt. Nr. 6.
Protestantische Kunsttendenz in katholischer Zeit. — Von der neuen Kirche zu Straßburg. — Ein neuestes Altarwerk Pfannschmidt's.

Gewerbehalle. No. 7.
Die elementaren Formen der Ornamentik, von Friedr. Fischbach. (Schluß.) — Moderne Entwürfe: Briefbeschwerer, Tisch in Ebenholz, schmiedeeiserne Gitterthüre, Tisch für ein Vestibule, Kassette aus Eisen und Bronze, Zuckerschale, Zuckerzange, Plafond, Holzornamente.

L'Arte in Italia. No. 5.
L'Italia all' esposizione di Vienna. — Palazzo municipale di Gubbio (Umbria), von E. Mella. — La chiesa dei Santi Apostoli in Roma, von A. Pavan. — Beigegeben: „Jerusalem!" Originalradirung von E. Gamba. — Neapolitaner, Originalradirung von S. Pollice. — „Gli Angeli del Calvario, Lithographie nach C. Arienti.

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Vor Kurzem ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

DIE KÖNIGLICHE RESIDENZ IN MÜNCHEN.

Mit Unterstützung

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

auf Grund eigener Originalaufnahmen herausgegeben

von

G. F. SEIDEL,

Architekt und k. Bezirksingenieur in München.

Kupferstich von EDUARD OBERMAYER und Farbendruck von WINKELMANN & SÖHNE.

(Der Schlusslieferung wird ein historischer Text von Dr. A. Kuhn beigegeben werden.)

I. Lieferung: Gewölbe der Treppe beim Wappengang. — Kaminwand aus den sog. Steinzimmern. — Nische an der Kaisertreppe. — Gewölbefelder von Podesten der Kaisertreppe (Farbendruck).

Subscriptionspreis für die Lieferung:

Prachtausgabe (80:60 Centim.)	**2. Ausgabe** (80:60 Centim.)	**3. Ausgabe** (70:53 Centim.)
vor der Schrift auf chines. Papier mit breitem Rande **15 Thlr. = 45 Mark.**	vor der Schrift auf weissem Papier mit breitem Rande **10 Thlr. = 30 Mark.**	mit der Schrift auf weissem Papier **8 Thlr. = 24 Mark.**

Für Verpackung zwischen Brettern wird für jede Sendung der Betrag von 15 Gr. (1½ Mark) erhoben.

Vorstehende Preise, die nur in Folge der von Sr. Maj. dem Könige Ludwig II. allergnädigst gewährten Unterstützung des Unternehmens so mässig normirt werden konnten, gelten nur für die

ersten dreihundert Subscribenten.

Späterhin wird eine Erhöhung des Ladenpreises um mindestens 20% eintreten.

Digitized by Google

Concurs-Ausschreibung. [167]

Der Gemeinderath der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien beabsichtiget auf dem ehemaligen Hafenplatze des Wiener Neustädter-Schiffahrtscanales, der gegenwärtig vom Eislaufvereine benützt wird, eine Großmarkthalle, welche mit der schon bestehenden Großmarkthalle in entsprechende Verbindung zu setzen ist, dann auf dem Rudolfsplatze, am Kärntnerthormarkte, auf dem Platze an der Lastenstraße gegenüber der Josefstädterstraße und in der Fichtegasse gegenüber dem städtischen Pädagogium Detailmarkthallen zu erbauen und die hierzu erforderlichen Projecte und Pläne im Wege des Concurses zu erwerben.

Demnach ladet derselbe alle Fachmänner des In- und Auslandes ein, sich auf Grund des Bauprogrammes, der Offertbedingnisse und Situationspläne, welche den eventuellen Projectanten vom Stadtbauamte werden eingehändigt werden, an der Mitbewerbung zu betheiligen und ihre diesbezüglichen Projecte und Offerte längstens binnen sechs Monaten, vom Tage der letzten Verlautbarung dieser Concursausschreibung in den öffentlichen Blättern gerechnet, um so gewisser bei dem Wiener Magistrate zu überreichen, als auf später einlangende Anbote keine Rücksicht genommen werden wird.

Die schriftlich einzureichenden Offerte, welchen die nöthigen Pläne in genauer detaillirter Ausführung und die Kostenanschläge beizuschließen sind, haben ferner die Angabe zu enthalten, welchen Zeitraum die Offerenten zur Ausführung des Offertes beanspruchen, um welche Pauschalsumme sie den Bau der sämmtlichen Objecte, oder einzelner von diesen Objecten übernehmen, und die Art und Weise, in welcher die Bezahlung der offerirten Pauschalsumme von Seite der Commune erfolgen soll. Die Offerte sind ferner mit einem 50 kr. Stempel zu versehen und mit einem Vadium im Betrage von 5% jener Summe, um welche die fragliche Leistung übernommen werden will, zu belegen.

Sämmtliche eingelangte Offerte werden von der hiezu bestimmten Commission an dem öffentlich kund zu machenden Tage eröffnet und es steht den Offerenten frei der Eröffnung der Offerte beizuwohnen.

Wenn der Gemeinderath ein oder mehrere Projecte als zweckmäßig zur Ausführung erkennen, bezüglich der Pauschalirung der betreffenden Objecte mit dem Offerenten aber keine Einigung erzielen würde, und deshalb die Vergebung der Ausführung im Licitationswege beschließen sollte, so wird das Honorar für die Ueberlassung des Projectes zwischen dem Offerenten und dem Gemeinderathe behandelt werden.

Die Verträge über die Uebertragung rücksichtlich Uebernahme der Herstellung der einzelnen Objecte sind zwischen der Commune Wien und den Erstehern rechtsgiltig abgeschlossen, sobald die von den letzteren eingebrachten Offerte vom Wiener Gemeinderathe angenommen worden sind.

Die Bauleitung für die übernommenen Objecte bleibt in der Hand der Ersteher, und hat, wenn ein solcher zur eigenen Ausführung nicht selbst berechtigt sein sollte, durch den bereits im Offerte namhaft zu machenden, berechtigten Geschäftsmann, welcher mit gehöriger Vollmacht zu versehen ist, zu erfolgen.

Offertbedingnisse und Programme können von den eventuellen Projectanten unentgeltlich, Situationspläne gegen Erlag von fünf Gulden für jede Planskizze bei dem Wiener Stadtbauamte behoben, den Concurrenten außer Wien aber letztere auf Verlangen auch unentgeltlich verabfolgt werden.

Ueber die beiläufige Anzahl der Marktparteien, die in den einzelnen Hallen aufzunehmen sind, werden von der magistratualischen Marktdirection die erforderlichen Auskünfte ertheilt.

Vom Gemeinderathe der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt
Wien, am 20. Juni 1873.

Die Dresdener Galerie [165]

in

Originalaufnahmen der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

300 Blatt in Cartongrösse von 85 × 66 Centimeter (davon 60 Nummern auch in Grösse von 120 × 94 Centimeter) werden von mir in einzelnen Blättern debitirt. Catalog gratis und franco.

Eduard Quaas in **Berlin,**
Stechbahn 2.

Mayer & Müller, Buchhandlg. u. Antiquariat,
Berlin, Markgrafenstrasse 50, [166]
offeriren:

Zeitschrift für bildende Kunst.
Nebst Kunstchronik. Bd. 1—7. Tadelloses Exemplar in Origbd. 75 Thlr.
Holbein, imagines mortis. 1555. Gutes Exemplar 40 Thlr.

Auszug der Gewinnliste
der Verloosung von Kunstwerken
zum Besten des Vereins
der Düsseldorfer Künstler
zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe.

Bei der am 30. Juni vorgenommenen Ziehung fiel auf:

Loos-No.:	Gewinn:	
14,164.	Willroider,	Oelgemälde.
14,659.	Hagen,	„
15,091.	Wilhelmi,	„
15,167.	Deiters,	„
15,770.	Seibels,	„
16,176.	Steinicke,	„
16,201.	v. d. Lancken,	„
16,357.	Plaeschke,	„
16,761.	A. Schulten,	„
16,948.	Hornemann,	„
17,447.	L. Kolitz,	„
17,726.	Schick,	„
17,926.	Rodde,	„

Das Verloosungskomité.
Düsseldorf, Anfang Juli 1873.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von Hundertstund & Price in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 40.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 5) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

18. Juli 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ausstellung alter Bilder in Wien. — Die Venus von Melos. — Wilhelm Engelmann's Raffael-Katalog. — Julius Buddeus †. — Moritz Rühlig †. — Hermann Grimm, R. Jig, W. Lübke, A. Springer, Ed. Reid. — Verbindung für historische Kunst. — Düsseldorfer Akademie. — Untersuchungsreise nach Samothrake. — Eingesandt. — Berichtigungen. — Zeitschriften. — Inserate.

Ausstellung alter Bilder in Wien.

* Die „Exposition des Amateurs“ der Weltausstellung ist nur als trauriges Bruchstück zu Stande gekommen. Bilder blieben von ihr prinzipiell ausgeschlossen. Es lag daher der Gedanke nahe, die großartige Kunst- und Wunderschau, welche Wien gegenwärtig darbietet, nach dieser Seite hin zu ergänzen und der alten Malerei das ihr verkümmerte Recht zurückzugeben. Wie bekannt, ist keine deutsche Stadt reicher an Schätzen dieser Art als Wien, und zwar sind es hier nicht nur die großen Sammelpunkte der öffentlichen Museen, in denen die Herrlichkeiten der alten Malerschulen aufgespeichert sind, sondern eine ungeahnte Fülle des Köstlichsten birgt der Privatbesitz, und diesen zu erschließen, war eine Aufgabe, deren glückliche Lösung den vielen in diesem Sommer Wien besuchenden Kunstfreunden gewiß willkommen sein wird. Ganz besonders werden es die Mitglieder des Anfang September im Oesterreichischen Museum tagenden kunstwissenschaftlichen Kongresses zu schätzen wissen, wenn ihnen Gelegenheit geboten wird, die Perlen alter Kunst, die sie sich sonst auf mühevollen Wegen hätten zusammensuchen müssen, gesichtet und wohlgeordnet beisammen zu sehen.

Die Direktion des Oesterreichischen Museums, welche den Kongreßmitgliedern ihr Haus bereitwillig öffnet, hat auch den Gedanken einer Ausstellung alter Bilder aus dem Wiener Privatbesitze lebhaft ergriffen und zwei Säle mit vortrefflichem Seitenlicht dem Komité*) zur Verfügung gestellt. Das gleiche Entgegenkommen fanden die Komité-Mitglieder bei den Besitzern der Wiener Gemäldesammlungen, welche um Ueberlassung ihrer Kunstschätze angegangen wurden. So ist es denn, trotz der Kürze der Zeit, welche dem Komité zur Vorbereitung des Unternehmens vergönnt war, schon jetzt gelungen, sich des Materials, welches zu einer würdigen Inscenesetzung der Ausstellung erforderlich ist, zu versichern und die Eröffnung auf den 1. August anzusetzen. Als Dauer der Ausstellung wurde vorläufig die Zeit von sechs Wochen präliminirt und ferner bestimmt, daß dieselbe den Darleihern der Gemälde unentgeltlich, den übrigen Besuchern gegen ein mäßiges Eintrittsgeld zugänglich sein soll. Daß für die rechtzeitige Ausgabe eines guten Katalogs gesorgt wird, brauchen wir kaum besonders hervorzuheben.

Wir geben jetzt eine ungefähre Uebersicht über den Umfang der Ausstellung. Zum Darleihen ihrer Bilder haben sich die nachfolgenden Herren bereit erklärt: Aug. Artaria, Cavaliere F. Discartes, J. Ch. Endris, E. Engländer, G. Ritter v. Epstein, H. Ritter v. Ferstel, F. Fruhwirth, Remy van Haanen, J. R. Klinkosch, J. Kuranda, Graf Carl und Graf Casimir Lanckoronski, Fr. Lippmann, Jos. Ritter v. Lippmann, Fr. X. Mayer, Dr. G. K. Meyer, E. Miller v. Aichholz, Herzog von Modena, G. Plach, Dr. L. Politzer, A. Posonyi, Dr. E. Posonyi, Fr. Ritter v. Rosenberg, Baron Anselm und Baron Albert Rothschild, Alex. Scharf, Fr. Schwarz, R. Sedelmeyer, Dr. F. Sterne, E. Ritter v. Strache, Dr. M. Strauß, A. v. Stummer und Graf J. Wilczek. Mit mehreren anderen Bilderbesitzern, welche in der letzten Zeit von Wien abwesend waren,

*) Dasselbe besteht aus den Herren: Chlodwig Fürst zu Hohenlohe, Carl Graf Lanckoronski, Fr. Lippmann, E. v. Lützow und M. Thausing.

Digitized by Google

werden die Unterhandlungen noch fortgeführt. Auf alle Fälle — das ergiebt schon die obige Reihe wohlbekannter Namen — hat Wien eine so vollständige Repräsentation seines privaten Bilderbesitzes noch niemals vereinigt gesehen. Ausgenommen von der Vertretung wurden absichtlich alle diejenigen größeren Privatgalerien, deren Schätze ohnehin stets dem Publikum zugänglich sind, wie die Galerien Liechtenstein, Czernin, Harrach und Schönborn.

Daß die vorhin genannten Privatsammlungen nur in einer Auswahl ihrer vorzüglichsten Bilder vertreten sein können, versteht sich schon aus räumlichen Rücksichten von selbst. Das Komité hat sich bestrebt, durch die Qualität seiner Auswahl zu ersetzen, was der Ausstellung etwa an Quantität abgehen mag. Es hat nur auf künstlerisch bedeutende und kunstgeschichtlich besonders merkwürdige Bilder sein Augenmerk gerichtet.

Eine durchaus gleichartige und kunstgeschichtlich zusammenhängende Repräsention aller alten Malerschulen darf man natürlich von einer solchen Ausstellung nicht erwarten. Diese giebt eben nur das Vorhandene, sie ist der Ausdruck der Geschmacksrichtung, welche bei der Bildung der Privatsammlungen Wien's die herrschende war, vornehmlich in der neueren Zeit, in welcher die meisten der bezeichneten Sammlungen entstanden sind. Auch hier werden wir daher wieder bestätigt finden, daß am reichsten und im Ganzen auch wohl am besten die alten Niederländer repräsentirt erscheinen, die den koloristischen Sinn der Gegenwart vorzugsweise befriedigen und auch trotz der enormen Preissteigerung der letzten Jahre immer noch leichter in guten Qualitäten zu haben sind, als Bilder anderer Schulen. Von dem Meister des Johannesaltars in Brügge bis auf die Periode des Frans Hals, Jakob Ruysdael und Rembrandt werden fast alle Hauptmeister, besonders die holländischen des 17. Jahrhunderts, in würdiger, einige, wie z. B. Frans Hals, in glänzender Weise vertreten sein. Demnächst folgt eine stattliche Reihe altdeutscher Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts, von der Colmarer Schule angefangen bis auf die Nachfolger Dürer's und Holbein's. Endlich werden auch die Italiener nicht fehlen, so schwer es immerhin fallen mag, bei scrupulöser Auswahl diese Schule in einer derartigen Ausstellung ebenbürtig zu vertreten. Wir machen besonders einige oberitalienische Meister namhaft, von denen treffliche und bisher nur sehr wenig bekannte Gemälde zur Ausstellung kommen, wie Marco Marziale, Bernardino Luini, Moretto da Brescia, Jacopo Francia, Alessio Baldovinetti, Angelo Bronzino u. A.

Die eingehende Würdigung des Gebotenen wird Sache der späteren Berichterstattung sein. Wir glauben aber, daß unsere kunstfreundlichen Leser schon aus den obigen kurzen Andeutungen die Gewißheit schöpfen werden, daß die Aufgabe, welche sich das Komité bei der Veranstaltung dieser Ausstellung gesetzt hat, mit allem Ernst erfaßt und in gediegener, der Würde der Kunst entsprechender Weise durchgeführt werden wird. Unter den Reichthümern der Kunst und des Gewerbfleißes, welche den Strom der Besucher aus allen Theilen der Welt anlocken, dürfte diese Vereinigung der Perlen alter Malerei aus dem Wiener Privatbesitz gewiß einen der erfreulichsten, Herz und Auge wahrhaft erquickenden Punkte bilden.

Die Venus von Melos.

Veit Valentin. Die Hohe Frau von Milo. Eine ästhetische Untersuchung. Mit 4 Tafeln zum Theil geometrischer Zeichnungen. Berlin. Druck und Verlag von G. Reimer. 1872.

In dem ersten Jahrgange der Zeitschrift für bildende Kunst wurde bei Besprechung eines Erstlingswerkchens von Veit Valentin bereits darauf hingewiesen, daß in seiner Betrachtungsweise sich eine neue Methode herausarbeite. Diese hat der Verfasser in seinem neuesten Werke in strengster Entwickelung durchgeführt und mit einem gewissen Selbstbewußtsein der „archäologischen" Methode als die „ästhetische" gegenübergestellt. Das Werk, in welchem er dies thut, und welches der Betrachtung eines der hervorragendsten Werke des Alterthums, der Venus von Melos, gewidmet ist, bietet zu viel Interessantes und Eigenartiges dar, um ihm nicht eine etwas längere Betrachtung zu schenken. Eine solche wird gut thun, nicht der Folge des Buches sich anzuschließen, sondern dasjenige, was sich auf die Methode als solche bezieht, und was in dem Werke erst gegen das Ende auftritt, vorweg zu nehmen.

Valentin geht in der Untersuchung, wie weit die Schlüsse auf die ehemalige Beschaffenheit und die Bedeutung von Kunstwerken aus deren Vergleichung mit anderen ähnlichen zutreffend und berechtigt sind, der archäologischen Methode, welche darin ihre Hauptstärke hat, sehr energisch zu Leibe. Er weist darauf hin, daß man es hier doch stets nur mit einem Analogie-Schlusse zu thun habe, der, nur mit der größten Vorsicht angewendet, zu einigermaßen sichern Resultaten führen könne. Er fordert daher mit Recht, daß nur die Analogien für wesentliche Merkmale solchen Schlußfolgerungen zu Grunde gelegt werden, die als wissenschaftliche Ergebnisse gelten wollen, und behauptet, daß die oft sehr wenig übereinstimmenden Werke, welche in der Archäologie zu Reihen zusammengefaßt zu werden pflegen, nur mit Unrecht zur gegenseitigen Erklärung und Ergänzung benutzt werden. Aber selbst auf diesen geringen Grad

von Wahrscheinlichkeit könne der Analogie-Schluß nur dann Anspruch machen, wenn der reale Zusammenhang zwischen den verglichenen Werken aus anderen Gründen, als aus der vollständigen oder unvollständigen Uebereinstimmung nachgewiesen werden kann; denn sonst sei es vollständig denkbar, daß bei der großen Leichtigkeit und Unbefangenheit, mit welcher bei den alten Künstlern Motive entlehnt und umgebildet und neu angewendet wurden, die individuelle Freiheit des Künstlers und die Selbständigkeit des einzelnen Werkes durch eine solche schematisirende Methode gänzlich um ihr Recht gebracht werde. Anders ja verhalte sich die Sache im Gebiete der Natur, wo eine gleichmäßig schaffende Kraft nicht durch die individuelle Willkür bei jedem einzelnen Akte des Hervorbringens unterbrochen und modificirt wird.

Dieser schematisirenden Methode stellt Valentin nun die individualisirende ästhetische gegenüber, welche jedes einzelne Kunstwerk an sich und aus sich selbst heraus zu verstehen sucht. „Erst wenn sie zu einer Erkenntniß auf diesem Wege gelangt ist," sagt er S. 33, „sieht sie sich um, ob das Werk etwa mit anderen zu einer gleichsam eine Gattung darstellenden Reihe von Werken zusammenzustellen sei, beklagt es aber durchaus nicht, falls dies nicht geschehen kann, da jedes große Werk der Kunst immer eigenartig ist und allein dasteht, und es überhaupt der Zweck des einzelnen Kunstwerkes nicht sein kann, Objekt einer besonderen Wissenschaft zu werden, welche die Kunstwerke behandelt, als ob sie direkte Naturerzeugnisse wären, sondern nur, eine bestimmte Empfindung in empfindungsfähigen Subjekten zu erwecken." Jede der beiden Methoden befolgt das besondere Ziel der von ihr vertretenen Wissenschaft, und das Ergebniß wird im einzelnen Falle das Kriterium abgeben, welche von beiden dem Ziele aller Forschung, der Erkenntniß des Wahren, unabhängig von den Fesseln einer besonderen Disciplin, am nächsten gekommen ist.

Diese Entgegensetzung der beiden den alten Kunstwerken gegenüber anzuwendenden Methoden hat ihre tiefe Berechtigung; nicht darin, daß sie der archäologischen Methode den Boden zu entziehen sucht und sie diskreditirt, denn auch die archäologische Methode hat sicher ihr Richtiges und hat in zahlreichen Fällen zu den überraschendsten und glänzendsten und als sicher feststehend mit Recht anerkannten Ergebnissen geführt. Wohl aber ist es richtig, daß dieselbe eine gewisse Grenze hat, auf welche aufmerksam gemacht werden muß, namentlich weil die Gewöhnung und die leidige Bequemlichkeit in der Anwendung des gewöhnlichen Forschungsweges geistlose Arbeiter auf dem Gebiete der archäologischen Wissenschaft jene Grenze nicht finden und nicht bemerken läßt, wo dann aus der Nichtachtung der Grenze des Erkennens alle möglichen falschen Anschauungen und Schlußfolgerungen sich ergeben, von deren Unzulässigkeit den glücklichen Entdeckern dann natürlich schwer ein Begriff beizubringen ist.

Bei allen wichtigen Streitfragen um die Restitution verlorener oder stark verstümmelter alter Denkmäler ist man immer nach einiger Zeit mit Hülfe der archäologischen Methode auf den Punkt gekommen, wo mit derselben auch nicht das Allermindeste mehr anzufangen war. So beispielsweise bei der Frage nach der Gruppirung der Niobiden, bei welcher die archäologische Methode in dem bekannten und in vielfacher Hinsicht sehr verdienstlichen Werke von K. B. Stark schier das Unmögliche in Verfolg ihrer einseitigen Richtung leistete.

Als ich es damals (1864—65) unternahm, diese Frage noch einmal zu ventiliren, gelangte ich wie von selber zu dem Ergebnisse, daß die archäologische Methode hier vor einem unlösbaren Problem an der Grenze ihres Vermögens angekommen sei. Ich schrieb daher, um zu einem anderen Mittel der Lösung zu gelangen, jenen Satz, den mir der verstorbene Eduard Gerhard, mein sehr verehrter Lehrer, obgleich er meiner Arbeit lebhafte Anerkennung zollte, durchaus nicht verzeihen konnte, daß „archaeologiae opibus exhaustis" eine Lösung der Frage nur noch auf ästhetischem Wege, d. h. durch Betrachtung der Gesetze plastischer Gruppirung und der Anwendbarkeit derselben auf die Niobiden-Gruppe in ihren unbestrittenen Hauptmomenten möglich erscheine.

Ganz mit demselben Rechte weist Valentin jetzt bei der Venusstatue von Melos der Archäologie die Unfähigkeit nach, mit ihren Mitteln und mit ihrer Methode zu einem sicheren und unzweifelhaften Ergebnisse zu gelangen. Er zeigt, daß selbst von denselben Voraussetzungen ausgehend verschiedene Archäologen zu gerade entgegengesetzten Schlüssen gekommen sind; daß ferner die verschiedenen zum Vergleiche herangezogenen Kunstwerke in den wichtigsten Punkten kaum eine Aehnlichkeit mit der Venus von Melos aufweisen, wie sie denn ungeachtet ihrer höchst charakteristischen und originellen Gewandung sowohl mit ganz bekleideten, wie mit fast ganz unbekleideten Gestalten in Parallele gesetzt worden ist.

Diesen Mißgriffen und der absoluten Resultatlosigkeit der archäologischen Methode gegenüber sucht Valentin nun nach seiner individualisirenden ästhetischen Methode rein aus der Statue selber zu einer Deutung und historischen Ansetzung derselben zu gelangen. Wie ich bei den Niobiden von den Gesetzen der plastischen Gruppirung ausging, so stellt er an die Spitze die Arten der Darstellung überhaupt. Er statuirt deren zwei: die typische und die dramatische. Unter typischer Darstellungsweise ist diejenige zu verstehen, welche den bleibenden Charakter eines Wesens zusammengefaßt in einer einzigen Form der Erscheinung zur Anschauung bringt; dramatisch wird die Darstellungsweise dann, wenn eine bestimmte einzelne Handlung den Vorwurf bildet.

Digitized by Google

Es wird darauf aufmerksam gemacht, daß dieser Unterschied mit dem von Ruhe und Bewegung nicht gleichbedeutend ist, und es wird ferner gezeigt, wie vom Typischen zum Dramatischen ein innerer Fortschritt, der auch in der historischen Entwickelung der Kunst wiederkehrt, sich vollzieht, dergestalt, daß zuerst der Typus, gewissermaßen „als die sinnliche Abstraktion im Gegensatz zu der begrifflichen Abstraktion", deren Formsymbol das Wort ist, gesucht wird, dann ein Uebergang zum Dramatischen sich dadurch bildet, daß die „Gegenstände der Darstellung bereits dramatisch, die Darstellungsweise jedoch noch typisch ist", bis endlich die volle Befreiung der Kunst die Darstellungsweise mit dem Darstellungsgegenstande in Uebereinstimmung bringt und den vollständigen dramatischen Charakter gewinnt. Der Typus aber bleibt die Grundlage auch der in Dramatischem sich bewegenden Kunst, so lange die Kunstübung selber gesund bleibt, und die rein typische Darstellung dauert auch neben der dramatischen zu allen Zeiten fort, wie beispielsweise und vor Allem im Portrait.

Es muß also zuerst festgestellt werden, ob ein Kunstwerk, hier die Venus von Melos, in den einen oder den anderen Kreis von Darstellungen hineingehört. Dem Einwurfe, daß diese Frage ja doch gar nicht aufgeworfen zu werden brauche, wird einfach und schlagend gegenübergestellt, daß die archäologischen Versuche zur Erklärung und Restitution der melischen Statue zum Theil die eine, zum Theil die andere dieser von einander doch grundverschiedenen Auffassungen zur Voraussetzung haben.

Das Kriterium nun für die Entscheidung findet Valentin „in der Eigenthümlichkeit der Bewegung selbst," und wo charakteristische Glieder oder Beiwerke zur Beurtheilung dieser Frage fehlen, muß aus einer strengen anatomischen Untersuchung des Vorhandenen auf das Fehlende geschlossen werden, aber aus dem Werke selber, nicht durch Vergleichung anscheinend ähnlicher.

Die anatomische Betrachtung der Statue nun, welche in einer großen Ausführlichkeit und Gründlichkeit geführt wird, bringt der Forschung mehrere höchst interessante und wichtige neue Momente hinzu. Zunächst ein äußerliches Hülfsmittel, auf dessen Wichtigkeit und Brauchbarkeit durch einen anhangsweise mitgetheilten Aufsatz von August Schlimbach mit Recht besonders hingewiesen wird. Es sind das geometrische Zeichnungen im Gegensatze zu den bei Bildwerken bisher ausschließlich gebräuchlichen perspektivischen. Es leuchtet ein, daß direkte Messungen nur an den ersteren gemacht werden können, und ein großer Theil der feinen anatomischen Beobachtungen, welche im Texte dargelegt werden, wäre kaum an perspektivischen Aufnahmen der Statue deutlich zu machen gewesen. Sehr leicht ersichtlich aber sind sie an den auf zwei Tafeln gegebenen gleich großen geometrischen Ansichten der Venus von vorn und hinten, von rechts und von links, und einer fünften, in welcher die Ansicht von oben her gegeben wird. Diese sind sämmtlich mit Hülfe des Lucae'schen Apparates von einem Neffen desselben nach der Collas'schen Reduktion der Statue gezeichnet. Es ist meines Wissens das erste Mal, daß bei freien statuarischen Werken diese Darstellungsweise zur Anwendung gebracht ist.

Die anatomische Untersuchung führt nun zunächst zu einem Resultate, welches nicht gerade überrascht, aber welches festgestellt zu sehen doch immerhin erfreulich ist, dem Resultate nämlich, daß die Statue in anatomischer Beziehung von einer ganz staunenswerthen Feinheit und Richtigkeit in allen einzelnen Theilen ist, wie denn unter Anderem das Kunstwerk von dem schweren Vorwurfe gereinigt wird, den ihm Eduard von der Launitz gemacht hat, der, die Bewegung der unteren Extremitäten mit der ganzen bisherigen Archäologie mißverstehend, der Venus den größten und entstellendsten Fehler eines weiblichen Körpers angedichtet hat, nämlich ein schiefes Becken.

Aus der Betrachtung der einzelnen Theile ergiebt sich für den Oberkörper die Thatsache einer sehr energischen und gleichzeitig doppelten Bewegung von links nach rechts und von hinten nach vorn, durch welche, da die letztere Bewegung auf der rechten Seite stärker als auf der linken ist, die ganze rechte zugleich zusammengepreßt und die linke gestreckt erscheint. Hals und Kopf folgen der Bewegung des Rumpfes, nur daß der Kopf des gradeaus gerichteten Blickes wegen weniger vorgebeugt erscheint, als der Körper. Der rechte Arm geht nach vorn und unten, und zwar quer über den Körper nach der linken Seite zu. — Der Unterkörper macht eine von dem Oberkörper unabhängige, zu ihm sogar in einem gewissen Gegensatze der Seiten stehende Bewegung, welche aber in dem psychischen Motive, das der Gesammtbewegung des Körpers zu Grunde liegt, mit der Bewegung des Oberkörpers übereinstimmt. Das rechte Bein ist einfach auf den Boden gesetzt, und der Schwerpunkt des Körpers steht*) beinahe über seinem äußeren Rande, also an den Grenzen der Stabilität der ganzen Figur. Das linke Bein aber dient nicht einfach als Spielbein, sondern vollzieht mit energischer Anspannung der Kraft eine eigenthümliche, ziemlich komplicirte Bewegung. Auf dem Ballen des großen Zehen den Fuß vom Boden erhebend, so daß die Ferse freischwebt, wendet sich der Unterschenkel stark nach außen, so daß er das Gewand hinten und vorn straff ausspannt, während der Oberschenkel mit dem Knie eine nach innen einwärts gehende Bewegung ausführt. Diese Bewegung des Unter-

*) Valentin drückt dies sehr unglücklich so aus, daß der Schwerpunkt durch das rechte Bein hindurch nach der rechten inneren Seite des rechten Fußes hinläuft. Er meint die Senkrechte aus dem Schwerpunkte.

Digitized by Google

körpers wird erst deutlich und in ihrer Absicht klar, wenn man das Gewand beobachtet. Dasselbe ist gleitend im Herabfallen dargestellt; auf dem gehobenen und eingezogenen linken Oberschenkel wird es einen Moment festgehalten, während zugleich durch eine energische Zerrung mit Hülfe der Beine das weitere Gleiten aufgehalten werden soll, wie das die an der Vorder- wie an der Rückseite von dem rechten Unterschenkel schräg aufwärts laufenden Spannungsfalten anzeigen.

Die Bedeutung dieses Motives ist klar und wird noch deutlicher durch die Einwärts-Biegung des Oberschenkels, durch welche für den Fall, daß das Gewand trotz der komplicirten Manipulation der unteren Extremitäten nicht aufgehalten werden sollte, einer vollständigen Entblößung so viel wie möglich vorgebeugt werden soll.

Das Resultat dieser Betrachtung ist dies, daß in der Statue ein ganz bestimmter momentaner Willens-Impuls zum Ausdrucke gelangt, und daß sie daher als eine unbedingt dramatische, nicht als eine typische aufgefaßt werden muß. Somit fallen sämmtliche Erklärungs- und Restitutionsversuche, welche von der Voraussetzung des typischen Charakters ausgehen, — so unter anderen auch der in der Zeitschrift vom Professer August Wittig in Düsseldorf publicirte.

Als Basis der Erklärung ergiebt sich der Schluß, daß „die Statue ein Weib darstellt, welches einem von der linken Seite her kommenden gegen ihre Keuschheit gerichteten Angriff auszuweichen und ihn abzuwehren sucht", und daß, da sie der ihr drohenden Entblößung durch ein so außergewöhnliches Mittel, wie die Spannung des Gewandes mit Hülfe der Beine ist, entgegenwirkt, das natürlichere Mittel, das Gewand mit den Händen zu halten, nicht zu Gebote stand, die Hände also auf irgend eine andere Weise beschäftigt gedacht werden müssen. — Der psychische Ausdruck der Statue stimmt damit überein.

Dieser psychische Ausdruck ist freilich mehrfach in überraschendster Weise mißverstanden worden, und namentlich die Widerlegung Waagen's, der in den Augen den sehnsüchtigen, sinnlichen und schmachtenden Ausdruck finden wollte, welchen die Alten als das ὑγρὸν bezeichnen, ferner die Confrontation Overbeck's mit sich selber nach den beiden Auflagen seiner Geschichte der griechischen Plastik*) und die Abführung Welcker's, der die Idealität der Statue abläugnen wollte, — sind als wirklicher Gewinn für die ästhetische Würdigung des Bildwerkes zu betrachten.

Aus der Statue selber ergiebt sich somit für die etwaige Wiederherstellung, daß dieselbe nicht ohne eine Gruppirung möglich ist. Die Abhaltung der Hände von dem ihnen natürlichster Weise zufallenden Geschäfte, das Gewand aufzuraffen, kann nur durch die Beziehung auf eine wirklich neben der Statue stehende, nicht bloß durch eine neben ihr zu denkende zweite Figur gegeben werden; ja, in Uebereinstimmung mit Reber, der darauf hingewiesen, daß sich kaum der Name der Figur als Aphrodite schlechthin mit der üblichen Sicherheit annehmen lasse, meint auch Valentin, daß diese Benennung eben nur die wahrscheinlichste, keine unbedingt sichere sei, daß aber, wenn man sie unter dieser Voraussetzung gelten lassen wolle, als der hinzudenkende Mann allerdings kaum ein Anderer als Mars anzunehmen sei.

Valentin hat durch einen ihm befreundeten Bildhauer die Melische Statue zu einer Gruppe erweitern lassen und giebt von diesem Restitutionsversuche auf seiner vierten Tafel eine Abbildung, die aber nur als eine ungefähre Andeutung angenommen werden kann. Ein vortreffliches Motiv, in innigster Uebereinstimmung mit der Motivirung der Statue und sehr geeignet als Moment der Gruppirung, ist die Bewegung der rechten Hand, welche im Begriffe, das Gewand zu fassen, von der Hand des Mannes am Handgelenke festgehalten wird. Dagegen ist die strenge Streckung des linken Armes nicht nöthig und unschön, und dem voraussetzlichen Mars wohl eher eine der Venus sich zuneigende Haltung, als hier eine von ihr fortschreitende Bewegung zu geben.

Mit einiger Bitterkeit sagt Valentin S. 35: „Dank den Vergleichungen können diese Forscher" — es sind vorher namentlich Clarac und Overbeck genannt — „sich nicht von dem Gedanken losmachen, daß eine Venus stets bereit sein müsse, auf ein Liebesverlangen einzugehen, ja es selbst hervorzulocken und seine Befriedigung zu erzwingen, falls sie nicht willig Gehör fände." Um dagegen zu zeigen, daß seine voraussetzliche Gruppe keine den Alten unbekannte Vorstellung enthalte, theilt er eine Gemme aus der Florentiner Sammlung mit, in welcher sich allerdings Venus dem Mars gegenüber in einer sehr zurückhaltenden und abwehrenden Geste zeigt. Auch für das Spannen des Gewandes mit Hülfe der unteren Extremitäten hat er ein zweites, wiewohl in der geistigen Bedeutung sehr abgeschwächtes Beispiel in der schönen Venus Torlonia aufgefunden.

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle auf alle die verschiedenen Feinheiten in der vergleichenden Betrachtung sonst zur Parallele herangezogener Statuen, wie der Victoria von Brescia und der Venus in der florentinischen Gruppe, einzugehen; wohl aber muß noch auf die aus der ästhetischen individuellen Betrachtung der Statue sich ergebende Zeitbestimmung, welche eine schöne Bestätigung des jetzt wohl auch schon allgemein Angenommenen giebt, in Kürze hingewiesen werden.

Bei der Auffindung der Statue glaubte man be-

*) Die Beeinflussung des Empfindungsurtheiles Overbeck's durch die Aenderung seines wissenschaftlichen Urtheiles über die melische Statue ist besonders mit Rücksicht auf den Dresdener Madonnenhandel sehr interessant und lehrreich.

Digitized by Google

kanntlich ein Werk des Praxiteles vor sich zu haben, und diese Voraussetzung hat wohl wesentlich mit zur Mißkennung des Motives beigetragen. Allmählich ist man mit der Zeitbestimmung immer mehr hinaufgegangen. Waagen, dem Welcker energisch zustimmte, wollte Skopas' Charakter in der Statue erkennen, und jetzt ist man wohl ziemlich allgemein mit Lübke, in seiner Geschichte der Plastik, dahin einverstanden, daß das Werk der Schule des Phidias beizumessen sei. Damit stimmt Valentin überein. Er geht davon aus, daß es den hellenischen Künstlern schwer gelang, das Publikum an die Nacktheit bei weiblichen Statuen zu gewöhnen, und daß daher die ersten Versuche darin sehr sorgfältig eine Motivirung der Entblößung in dem Werke selber zu geben suchen mußten. Bald jedoch war der Geschmack so verändert, daß diese sachliche Motivirung nicht mehr für unbedingt erforderlich galt. Sie wurde daher immer äußerlicher, spielender, nebensächlicher, und konnte schließlich wohl ganz wegbleiben, besonders nachdem durch Praxiteles als Motivirung das Bad zur Anerkennung gekommen war. Es ist interessant, zu sehen, wie sich dann von diesem Punkte aus der Fortgang von der unwillkommenen Ueberraschung im Bade bis zu der keineswegs unwillkommenen und endlich bis zur bloßen Toilette mit Abstreifung alles Göttlichen wie alles Zaubers der Befangenheit und Schüchternheit verfolgen läßt. Nirgends ist das Motiv der Entblößung aber kräftiger, als in der melischen Statue, wo sie durch den Angriff von Seiten eines Mannes begründet ist, und wo der Gefahr der Entblößung eine energische Handlung, die dem ganzen Körper seine Bewegung diktirt, schamhaft entgegenarbeitet.

In dem letzten Abschnitte des Werkes wird von der Neu-Aufstellung der Statue nach der Belagerung von Paris gesprochen, und namentlich der Vorschlag Felix Ravaisson's, die Plinte so weit zu heben, daß die Berührungsflächen der beiden Marmorblöcke, aus denen die Statue besteht, horizontal zu liegen kommen, sehr energisch und ausführlich zurückgewiesen. Dieser Theil der Untersuchung erscheint mir zu umständlich. Der Leichtfertigkeit eines Franzosen gegenüber, der eine Abbildung der früheren Aufstellung giebt, welche mit dem aller Welt bekannten Thatbestande im Widerspruche steht, und auf diese die merkwürdigsten Folgerungen und Forderungen basiren will, wäre wohl kaum mehr als eine kurze höhnische Abweisung nöthig gewesen.

Im Uebrigen muß es bemerkt werden, da ich dem früheren Werke den Vorwurf stilistischer Schwerfälligkeit gemacht habe, daß der Verfasser in dieser Hinsicht mit einer sehr erfreulichen Sorgfalt vorgegangen ist, und daß sich mit sehr geringen Ausnahmen das neue Buch angenehm und leicht liest, und der Ausdruck, wie man schon aus manchen hier mitgetheilten wörtlichen Proben entnehmen kann, gewählt und treffend ist.

Es würde mir leid thun — natürlich am wenigsten um den Verfasser — wenn, wie derselbe fürchtet, sein Werk seitens der Archäologie eine Ablehnung erfahren sollte. Die Kunstwissenschaft wird es als eine wesentliche Bereicherung ihrer Literatur zu verzeichnen haben und mit Freude von der Feststellung einer so zu sagen neuen Methode an einem eklatanten Beispiele Akt nehmen.

Bruno Meyer.

Kunstliteratur.

* **Wilhelm Engelmann** in Leipzig hat von dem nur für einen kleinen Kreis gedruckten Verzeichnisse seiner Raffael-Sammlung (vgl. Zeitschr. II, S. 91) eine zweite Auflage herausgegeben. Es sind darin die wesentlichen Bereicherungen verzeichnet, welche dieses unter den Privatsammlungen Deutschlands einzig dastehende Kupferstichkabinet während der letzten sieben Jahre erfahren hat, außerdem manche Berichtigungen hinzugefügt, auch die Photographien nach Originalen verzeichnet, endlich eine chronologische Uebersicht (nach Passavant geordnet) angehängt. Der Katalog ist ebensosehr durch die Reichhaltigkeit seines Inhalts, wie durch die Sorgfalt der Arbeit hervorragend, ein wahres Muster seiner Art. Möchte es dem Verfasser vergönnt sein, uns bald durch die Fortsetzung des Verzeichnisses erfreuen zu können, welches einer früher gegebenen Zusage gemäß die Stiche nach Correggio, Lionardo u. A., sowie die Werke von Hogarth und Chodowiecki umfassen soll!

Nekrolog.

B. **Julius Buddeus**, der bekannte Verlagsbuchhändler in Düsseldorf, starb daselbst den 3. Juli nach längern Leiden. Er war einer der Ersten, welche den Plan zur Ausführung brachten, in Düsseldorf eine permanente Kunstausstellung zu errichten. Es gelang ihm aber nicht, dieselbe in Aufnahme zu bringen. Sie mußte wieder eingehen, und erst Herr Eduard Schulte, welcher seine Sortimentsbuchhandlung angekauft hatte, wußte den Plan mit durchschlagendem Erfolge zu verwirklichen. Buddeus beschränkte nun seine Thätigkeit auf das Verlagsgeschäft, dem er einen weithin hochgeachteten Ruf verschaffte. Es erschienen bei ihm eine Reihe von historischen und kunstgeschichtlichen Werken von bleibendem Werth (Schnaase's Kunstgeschichte, Sybel's Französische Revolution u. A.), sowie zahlreiche Kupferstiche und andere Reproduktionen gediegener Bilder und Kartons von alten und neuen Meistern.

Meno Mühlig, Historienmaler, ein ehemaliger Schüler Julius Hübner's, starb in Dresden Anfangs Juni.

Personal-Nachrichten.

* Dr. **Herman Grimm**, Privatdocent an der Berliner Universität, wurde zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an derselben Hochschule befördert.

Dr. **Albert Ilg**, Docent der Kunstgeschichte an der Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums in Wien, wurde zum Custos an diesem Museum ernannt.

Professor W. Lübke in Stuttgart wurde zum Ehrenmitgliede des „American Institute of Architects" in Philadelphia ernannt.

Professor August Ortwein in Nürnberg, der Herausgeber des bei E. A. Seemann in Leipzig erscheinenden Werkes: „Deutsche Renaissance", wurde zum Director der Gewerbeschule in Graz ernannt.

Der Bildhauer Christian Roth in München wurde in Anerkennung der Verdienste, welche er sich durch seinen trefflichen „Plastisch-anatomischen Atlas" um die Kunst erworben, von der Königin Wittwe von Preußen durch Uebersendung einer goldenen Medaille ausgezeichnet.

Digitized by Google

Kunstvereine.

Die Verbindung für historische Kunst wird ihre dreizehnte Hauptversammlung am 28., 29. und 30. August d. J. in Wien abhalten. Die Direktion des oesterreichischen Kunstvereins (Tuchlauben 8) hat zu den Berathungen das Sitzungszimmer des Verwaltungsrathes eingeräumt. Die erste Versammlung findet am 28. August Vormittags 9 Uhr statt. Für die Ausstellung der zur Konkurrenz einzusendenden Kunstwerke hat die k. k. Akademie der bildenden Künste ihre disponibeln Räume der Verbindung angewiesen. Die Herren Künstler des historischen Faches werden demnach ersucht, diejenigen Entwürfe oder Kunstwerke, welche zur Konkurrenz gelangen sollen, an das Sekretariat der Akademie der bildenden Künste in Wien (Annagasse 3) senden zu wollen, so daß sie spätestens d. 22. August dort eintreffen. Die Verbindung für historische Kunst übernimmt die Frachtkosten mit Ausnahme der Versendung als Eilgut oder durch die Post und mit Ausschließung der Nachnahme für Spesen u. s. w. Die Hauptpunkte der Tagesordnung der Versammlung sind: Bericht und Anträge des Geschäftsführers; Wahl der Rechnungsrevisoren und eines Beigeordneten des Vorstandes (für den verstorbenen Eggers); Verloosung der Vereinsbilder von Piloty (Ermordung Cäsar's) und Bode (Graf von Habsburg); Ankauf oder Bestellung von Bildern; Zeit und Ort der nächsten Hauptversammlung.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Der Abbruch der ausgebrannten Mauern unserer Akademie schreitet rüstig vorwärts und der Beginn des Neubaues dürfte in naher Aussicht stehen. Von Seiten der Künstlerschaft aber ist inzwischen nochmals die Frage in Anregung gebracht worden, die Akademie an einer anderen Stelle wieder aufzubauen, da der bisherige Platz ein durchaus ungünstiges Licht für Ateliers bietet. Es sind auch einige passende Bauplätze zur Berücksichtigung empfohlen, und bei der Wichtigkeit der Sache wäre es allerdings sehr zu wünschen, daß an maßgebender Stelle auf die Vorschläge näher eingegangen würde, weil ein erfolgreicher Aufschwung der Akademie nur möglich ist, wenn für Arbeitsräume gesorgt wird, die den berechtigten Anforderungen an Beleuchtung, Einrichtung u. s. w. entsprechen. Daß dieses aber in dem alten Gebäude wirklich nicht der Fall war, hat die jahrelange Erfahrung gelehrt, und so wollen wir hoffen, die Frage jetzt in befriedigender Weise gelöst zu sehen.

* **Die Untersuchungsreise nach Samothrake**, die erste archäologische Expedition dieser Art, welche von Oesterreich veranstaltet wurde, hat einem Berichte Prof. Conze's zufolge sehr erfreuliche Resultate erzielt. Nicht weniger als 28 antike Architektur- und Sculpturtheile mit Ornament, darunter die ganze Nordostecke des großen dorischen Tempels mit Kapitäl, Architrav, Triglyphen und Hängeplatte, wurden an Bord geladen. Der große Tempel ist auch an der Rückseite sichtbar gemacht und überrascht durch die außergewöhnliche Längenentwickelung der Anlage. Eigenthümlich ist ferner die apsidartige Form des rückseitigen Abschlusses, dessen Fundamente bloßgelegt wurden. Prof. Niemann hat die Grundmauern des Rundbaues ausgegraben und mehrere Architekturstücke, zum Theil von enormer Größe, zugänglich gemacht, welche ringsum verschüttet lagen. Interessant ist endlich ein Panoskop und die völlig erhaltene Inschrift einer Basis, auf der eine aus den Tempelgeldern errichtete Statue Hadrian's stand.

Eingesandt.

Bei einem Besuche der herzoglich gothaischen Kunstsammlungen, welche in dem alten Geschmackes baaren, im sogenannten Kasernenstil erbauten Schlosse Friedenstein aufgespeichert sind, ist mir, abgesehen von den unzureichenden Räumen, die Feuergefährlichkeit des Aufbewahrungsortes dergestalt aufgefallen, daß ich im Interesse der Kunst glaube, derselben an dieser Stelle Erwähnung thun zu müssen.

Die deutsche Gründlichkeit zeigt sich hier in einem sehr bedenklichen Lichte. Es genügt nicht, daß die elenden Stiegen, die zu den herrlichen Sammlungen führen, von Holz sind, es genügt nicht, daß im Winter, unmittelbar unter der Gemälde-Sammlung, nicht einmal durch eine Gypsdecke getrennt, Theater gespielt wird, es wird auch noch dieses erbärmliche Treppenhaus zu einem Holzlager benutzt. Es bedarf also nur einer leichtsinnig fortgeworfenen brennenden Cigarre, denn gegen das deutsche Verbot des Rauchens, welches nicht einmal jedem Fremden verständlich sein dürfte, wird, wie gegen jedes Verbot, leicht gesündigt, es bedarf nur einer Nachlässigkeit des Beleuchtungs-Inspektors im Theater, und die köstlichen Sammlungen können ein Raub der Flammen werden; denn eine Benutzung der Lösch- und Rettungsvorrichtungen halte ich kaum für möglich. Wie will man z. B. in die Gemäldesammlung oder gar in das, im dritten Stock befindliche Kunstkabinet gelangen, wenn im ersten Stock Feuer ausbricht?

Bei dieser Gelegenheit will ich nicht unerwähnt lassen, daß das Kupferstichkabinet, welches dem Vorstand desselben als Maleratelier dient, durch einen Ofen geheizt wird. Dieses hat, abgesehen davon, ob Atelier und herzogliches Kupferstichkabinet mit einander verträglich, auch abgesehen von der großen Feuergefährlichkeit für die hier aufbewahrte Sammlung und die benachbarten Sammlungen, jedenfalls noch den Uebelstand, daß den Blättern durch steten, unvermeidlichen Kohlendampf wesentlicher Schaden zugefügt wird.

Da an eine Vollendung des imposanten, aber auch sehr kostspieligen Museums, wie der jüngste Sonderlandtag zur Genüge von Neuem bewiesen hat, gar nicht zu denken ist, so wäre es wohl nicht nur im Interesse des Besitzers, des Herzogs, sondern auch des gesammten, der Kunst und ihren Werken nahestehenden Publikums, diesen Uebelständen abzuhelfen. Möge man doch hier einmal den Brunnen zudecken, ehe das Kind hineingefallen ist!

St.

Berichtigungen.

Kunst-Chronik Nr. 36, Sp. 577, Z. 27 v. o. lies **Thelott**, und Z. 9 v. u. lies: „**Deger**". — Sp. 599, Z. 23 v. u. lies: „liniarium" (statt: linearium).

Zeitschriften.

Mittheilungen des K. K. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 94.

Antheil der Kunstgewerbeschule an der Weltausstellung. — Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien. — Sphragistik Mährens.

Mittheilungen der K. K. Central-Commission. März — Juni.

Die altchristliche Grabkammer in Fünfkirchen. Von Dr. Emerich Henszlmann. (Mit 2 Tafeln und 12 Holzschnitten.) — Fund in Grado. Von Albert Ilg. — Aus Anlass der vollendeten Renovirung des Stefansthurmes. Von Albert Ilg. — Kirchliche Baudenkmale in Ober-Oesterreich. Von Dr. Karl Frounor. Mit 6 Holzschnitten. — Passau. Von Dr. K. Lind. — Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Von Bernhard Grueber. Mit 31 Holzschnitten. — Die gothische Kirche in Terlau und ihre Wandgemälde. Von Karl Atz. (Mit 5 Holzschnitten.) — Archäologische Reise-Notizen. Von Dr. K. Lind. (Mit 23 Holzschnitten.) — Mittelalterliche Grabdenkmale. Von Dr. Karl Lind. Mit 2 Holzschnitten. — Ein Nürnberger Gobelin aus dem XV. Jahrhundert. Von Albert Ilg. Mit 1 Holzschnitt. — Beiträge zur mittelalterlichen Sphragistik. Von Dr. Karl Lind. (Mit 3 Holzschnitten. — Inländische Glasgemälde mit Bildnissen von Mitgliedern des Hauses Habsburg. Von Dr. Karl Lind. (Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten.) — Das Epitaph des Abtes Johann Zollner zu Leoben. Von J. Graus. — Donatello, seine Zeit und Schule. Von Dr. Hans Semper. — Bericht über die im Laufe des Sommers 1872 vorgenommene Restaurirung des schwarzen Thurmes am Hradein zu Prag. Von F. J. Beneš. — Bücherschau: Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen. Von Dr. Messmer. — Christliche Architektur und Plastik in Rom vor Constantin dem Grossen. Von Dr. Messmer. — Die drei Dombaumeister Ruritzer und ihr Wohnhaus, die älteste bekannte Buchdruckstätte in Regensburg. Von Dr. Messmer. — Zahn's Jahrbücher für Kunstgeschichte. Von Dr. Messmer. — Das Pressburger Rathhaus. Von Albert Ilg. — Das Waffenmuseum der Stadt Wien. Von Dr. Karl Lind. — Todesanzeigen.

Digitized by Google

WIENER WELTAUSSTELLUNG.

Verlag von E. A. Seemann.

Im Laufe des Sommers wird erscheinen:

Kunst und Kunstgewerbe

auf der

Wiener Weltausstellung.

Illuſtrirter Bericht

aus der

Zeitschrift für bildende Kunst.

Unter Mitwirkung von Dr. Br. Bucher, Reg.-Rath Dr. Jac. Falke, Dr. Br. Meyer, Dr. Mor. Thausing, Prof. Jos. Langl, A. von Enderes, Fr. Lippmann u. A.

herausgegeben von

Prof. Dr. CARL von LÜTZOW.

Mit vielen Abbildungen in Stich und Holzschnitt.

Circa 10 Lieferungen hoch Quart à ⅔ Thlr. oder 2 Mark.

Die Herren Fabrikanten kunſtinduſtrieller Gegenſtände auf dem Gebiete der Glas- und Thoninduſtrie, der Metallotechnik, der Kunſtweberei, architektoniſchen Decoration etc. etc. werden ſchon jetzt auf das Erſcheinen dieſes Prachtwerkes aufmerkſam gemacht, mit dem Erſuchen, *ſich wegen Aufnahme von Abbildungen ihrer Erzeugniſſe mit dem Unterzeichneten in Verbindung zu ſetzen.*

Die Auflage iſt vorläufig auf

6000 Exemplare

angeſetzt und wird auch im Auslande groſse Verbreitung finden.

Dem Werke wird ein Anhang beigefügt werden zur Aufnahme von

Inseraten,

welche für die geſpaltene Petitzeile mit 5 Groſchen = ½ Mark berechnet werden.

Jede Buchhandlung sowie jede **Annoncen-Expedition** iſt in Stand geſetzt Inſeratenaufträge zu vermitteln.

E. A. Seemann in Leipzig.

Vertretung in Wien durch die Herren Gerold & Co. am *Stephanplatz.*

In redaktionellen Angelegenheiten wird Herr Prof. Dr. von Lützow, *Wien, Thereſianumgaſſe* 25, gern Auskunft ertheilen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertſtund & Price in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 41.

Beiträge sind an Dr. E. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

25. Juli 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Zum Cornelius Denkmal. — Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. — Korrespondenz: Nürnberg. — Düsseldorf: Ausstellungen; Hamburg: Ausstellung. — Trinkspruch von Prof. W. Roßmann; Triquetti's Statue des Prinz-Gemahls; Provinzial-Museum in Breslau; alte Pinakothek in München. — Berichte vom Kunstmarkt: Auktion Leonardi. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Neuigkeiten des Kunsthandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Zum Cornelius-Denkmal.

Da gegenwärtig verschiedene Bildhauer mit der Anfertigung von Entwürfen für das in Düsseldorf zu errichtende Cornelius-Denkmal sich beschäftigen werden, und da binnen wenigen Monaten eine Entscheidung über die Ausführung desselben voraussichtlich wird getroffen werden, halte ich es für Pflicht, die Ansichten des verewigten Meisters über die Auffassung eines solchen Denkmales, wie sie der Hauptsache nach mir bekannt wurden, mitzutheilen. Meine Berechtigung und damit meine Verpflichtung hierzu wird aus dem zu Sagenden sogleich ersichtlich werden.

Es war im Herbste des Jahres 1866, als ein mir befreundeter Bildhauer, der außerhalb Berlin's, wo ich damals wohnte, lebt, und der zu denjenigen Künstlern gehört, welche mit tieferem Verständnisse in den Geist der Cornelius'schen Kunst eingedrungen sind, eine von ihm gefertigte Statuette des Meisters an mich einsendete, und zwar in zwei Exemplaren, von denen ich eines an Cornelius abgeben, das andere für mich behalten sollte. Dieses letztere befindet sich noch gegegenwärtig in meinem Besitze. Die Statuette stellt Cornelius in der gewöhnlichen bürgerlichen Tracht dar; von der einen Seite hängt ein Mantel herab, den die übereinander geschlagenen Hände vorn zusammenhalten, und in der einen Hand ruht dann noch ein Lorbeerkranz. Das Werkchen bot sogleich, und auch wiederholt, die Veranlassung zu Meinungsäußerungen und Beurtheilungen, welche natürlich Cornelius' Ansichten in Bezug auf die Auffassung und Behandlung eines solchen Denkmales überhaupt mit zum Ausdruck bringen mußten. Das Wesentliche derselben theilte ich damals dem betreffenden Künstler, nicht ohne die Absicht, daß die Ansichten des Meisters festgehalten und bei der etwaigen späteren Ausführung eines Denkmales für ihn berücksichtigt werden möchten, brieflich mit, und ich glaube, daß eine Wiederholung der Hauptpunkte grade jetzt von unmittelbarem Interesse, ja vielleicht von praktischer Bedeutung sein dürfte. Diese Hauptpunkte in dem Briefe sind folgende:

„1. Cornelius ist bei Denkmälern von Männern, deren Wirken, unabhängig von einer abgegrenzten Zeit, sie vielmehr über die Zeit hinaus zu einem geistigen Idealbilde erhebt, wie also Schiller, Goethe, Carstens u. s. w. entschieden gegen die Anwendung des zufälligen Modekostüms. Wenigstens verlangt er dessen innige Verschmelzung mit einer idealen Gewandung. Er will, daß ein solches Standbild nicht an den Kleidern, sondern am Charakter und Geist, an Haltung und Ausdruck seinen Mann zu erkennen gebe.

2. In Bezug auf Gewandung stellt er die antiken Figuren des Aeschines und Sophokles*) als Vorbilder auf; er verlangt, daß das Gewand nicht den Körper *verhülle*, sondern nur den organischen Bau desselben auf eine schöne Weise *umhülle*. Deshalb eifert er stets gegen die bauschigen oder schleppenden Mäntel als schwer, unschön und unplastisch.

3. Gegen Attribute ist er im Allgemeinen nicht, doch habe ich ihn z. B. früher gegen den Kranz in der Rietschel'schen Gruppe zu Weimar mit triftigen Gründen sprechen hören und muß hinzufügen, daß er auch in Ihrem Statuettchen den Kranz wenigstens nicht billigt.

*) In Neapel und im Lateran zu Rom.

Digitized by Google

Er meint, der Kranz, wenn er verdient ist, gehört auf's Haupt.

4. Ein heikler Punkt ist die Proportion. Cornelius sagte, Ihr Figürchen wäre, wenn auch alle Maße mit seinem Körper genau stimmten, doch im Verhältniß zum Kopf insofern zu klein, als in der Kunst unter Umständen erst gewisse Modifikationen der Wirklichkeit denselben Eindruck der Proportionalität hervorbringen, wie die lebende Statue."

Man entnimmt aus diesen Ansichten des Meisters, daß eine Statue desselben nur dann wahrhaft in seinem Sinne und Geiste gehalten sein würde, wenn sie bei rein klassischer Formgebung aus einer Auffassung, wie die eigentlich historische Kunst sie an die Hand giebt, hervorgegangen wäre, daß aber eine allzu starke Betonung der realen Erscheinung, wie sie wirklich im Leben sich zeigte, ihn nicht wohl hätte befriedigen können. Die Meinung, daß öffentliche Denkmäler verdienter Männer diese in möglichst treuer Wiedergabe ihrer ganzen äußeren Erscheinung veranschaulichen sollen, wird zwar allerdings von Tag zu Tage eine immer mehr ausschließliche. Ich bin weit entfernt, die Berechtigung derselben im Allgemeinen anzugreifen; aber wenn irgendwo die ausschließliche Geltung derselben bekämpft werden kann, so ist es in diesem Falle. Denn eine realistisch behandelte Statue von Cornelius würde niemals die geistige und geschichtliche Bedeutung dieses Mannes wahrhaft aussprechen können, da Cornelius bekanntlich klein von Gestalt war, von jeher einen unsicheren Gang und meist eine etwas vernachlässigte Haltung hatte. Nehme man dazu einen weiten, etwas über die Knie herabreichenden Rock, weite Hosen und Weste, ein starkes Halstuch und hohe spitze Vatermörder, in denen der Kopf steckt, so wird man gewiß zugeben, daß diese Gegenstände nicht nothwendig zum Wesen und zu der Vorstellung von dem Maler der Offenbarung des Johannes gehören. Die Erhebung einer solchen, für alle Zeiten lebenden Persönlichkeit aus dem Banne zufälliger Kleidermoden in die Sphäre reinerer, für alle Zeiten gültiger Formen dürfte hiernach in diesem Falle wohl außer Frage stehen. Eine solche Erhebung würde nichts Anderes sein und bedeuten, als die Erlösung des geschichtlichen Individuums, der historischen Gestalt von den Zufälligkeiten des wechselvollen und mühseligen Lebens, ihre Versetzung in das Reich der Freiheit, wo eine höhere Gesetzmäßigkeit und stetige Dauer herrschen. Ich füge schließlich zur Vermeidung von Irrthümern nur noch hinzu, daß ich mit diesen Aeußerungen Nichts von allgemein prinzipiellem Werthe habe aussprechen wollen, sondern daß ich lediglich den besonderen hier vorliegenden Fall im Auge habe.

Braunschweig. **Herman Riegel.**

Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Künstler-Vereins Malkasten in Düsseldorf.

B. Am Morgen des 9. Juli vereinigten sich zahlreiche Festgenossen in den Laubgängen des schönen Jacobi'schen Gartens, um das silberne Jubiläum des „Malkasten" feierlich zu begehen. Um 1 Uhr berief ein Trompetensignal dieselben in den geschmückten Saal des malerischen Winterlokals, und nachdem die Jubelouverture von Weber das Fest eingeleitet hatte, bestieg Professor W. Camphausen die Rednerbühne, um dem denkwürdigen Tage in schwungvollen Worten die Weihe zu geben. Unter lebhaften Hochrufen verkündigte er zunächst die Ernennung des Reichskanzlers Fürsten Bismarck, des genialen Staatsmannes, der sich um die Einigung Deutschlands unvergängliche Verdienste erworben, und des Altmeisters der Düsseldorfer Malerschule, des Galerie-Direktors C. F. Lessing in Carlsruhe, zu Ehrenmitgliedern des Vereins und entrollte dann in markigen Zügen ein Bild der ereignißreichen Geschichte des „Malkasten" von der Entstehung bis heute, wobei er der großen Verdienste vieler Mitglieder, von denen schon manche der Hervorragendsten, wie Leutze, Hasenclever, Michelis, Max Heß u. A., allzufrüh entschlafen sind, in dankbarer Anerkennung gedachte. Mit dem Ausdruck zuversichtlicher Hoffnung auf die fernere Blüthe des Vereins schloß die in jeder Beziehung vortreffliche Rede unter dem rauschenden Beifalle der Versammelten. Der Gesang von Mendelssohn's Ode „An die Künstler" bildete den Uebergang zum Festmahl, welches in einer schön geschmückten Halle im Garten stattfand. Der Ober-Präsident der Rheinprovinz, Frhr. von Bardeleben, eröffnete die Reihe der Trinksprüche unter Hinweis auf die nationalen Aufgaben der Kunst mit einem Hoch auf den deutschen Kaiser. Professor Christian Böttcher brachte dann als einer der Stifter des Vereins den Toast auf den „Malkasten", worin er besonders dessen Verdienste um die Einigung aller deutschen Künstler durch die erste Anregung zur Gründung der „Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft" gebührend hervorhob. Der Regierungspräsident Frhr. von Ende sprach darauf als Vorsitzender des Kuratoriums der königl. Kunst-Akademie und als Chef des Regierungsbezirks in herzgewinnender Weise, und der Oberbürgermeister Hammers dankte im Namen der Stadt dem „Malkasten" für die vielen Bemühungen des Vereins zur Linderung der Noth durch Veranstaltung von Festen, Verloosungen u. dergl. und wünschte ihm ein fröhliches Gedeihen. Auf beide höchst beifällig aufgenommene Reden erwiederte Maler Carl Hoff ebenso witzig wie geistreich und brachte dann den auswärtigen Ehrengästen ein bewillkommnendes Hoch. Von den letzteren drückten hierauf die Vertreter Berlins, Wiens und Münchens, die Herren Burger und Brausewetter,

Digitized by Google

Lafitte und Conrad Hoff die Theilnahme aller Genossen an der Festfreude der Düsseldorfer aus, und Carl Hoff dankte hierfür, indem er besonders der Künstlerschaft Wiens die lebhafte Anerkennung für ihre ächt deutsche Gesinnung aussprach und dem Hauptvorstand der „Deutschen Kunst-Genossenschaft" daselbst ein Hoch weihte, in das Alle jubelnd einstimmten. Professor Dr. Roßmann sprach nun im Namen des Lehrerkollegiums der Akademie beherzigenswerthe Worte über die Aufgabe der Kunst in unserer materiellen Zeit, und sein tief durchdachter, geistvoller Vortrag*) weckte ein nachfühlendes Echo in mancher Brust, was sich deutlich erkennen ließ in der Begeisterung, mit welcher schließlich die Gläser auf die „ewige Jugend der deutschen Kunst" geleert wurden. Für die außerordentlichen Mitglieder des „Malkasten", die Nicht-Künstler, hielt dann noch Advokat-Anwalt Dr. Blöm eine schwungvolle Tischrede, und der Gesang eines vom Musikdirektor Julius Tausch komponirten Festliedes von Camphausen, sowie eines Liedes nach der Melodie der „Wacht am Rhein" von Moritz Blancharts bildeten den Schluß des fröhlichen Mahles, bei welchem auch noch mehrere Telegramme verlesen wurden, unter denen besonders diejenigen der deutschen Kaiserin, der schwedischen Künstler in Stockholm und des Regierungsraths Alexander von Sybel in Straßburg freudige Aufnahme fanden. Außer den bereits erwähnten auswärtigen Gästen waren noch anwesend die Professoren Carl Becker, Gräf und Sußmann-Hellborn aus Berlin, Bildhauer Heß aus München, Maler Hermann Becker aus Köln, Maler Bär aus Frankfurt a. M., Professor Hagen aus Weimar, Kupferstecher Vogel aus München und viele Andere, deren Erscheinen für das genossenschaftliche Zusammenhalten der deutschen Künstler ein beredtes Zeugniß war. Erst spät trennte sich die Festversammlung, die aus etwa vierhundert Personen bestand, um sich am Nachmittage des folgenden Tages bei gleich günstiger Witterung auf's Neue hier zu vereinigen.

Diesmal sollte der Humor zu seinem vollen Rechte gelangen, und gewiß ist diese Absicht auf's Schönste erreicht worden. Der ganze Jacobi'sche Garten bot das Bild einer Kirmeß. An allen Ecken und Enden waren Buden errichtet mit seltsamen Sehenswürdigkeiten, die meistens irgend eine Begebenheit oder Modethorheit unserer Zeit auf geistvolle Weise geißelten. Da gab es ein Raritäten- und Wachsfiguren-Kabinet, ein Museum für Alterthümer, ein Kriegstheater, ein „Caffée Schang Tang" u. dergl. mehr, was näher zu beschreiben hier zu weit führen würde. In einem Kunstreiter-Circus wurde Treffliches geleistet, und eine Zigeunerbande, die am Ende des Parks ein romantisches Lager aufgeschlagen hatte, war wahrhaft überraschend durch die Aechtheit ihrer Erscheinung. In einer Tombola wurden werthvolle Skizzen und Zeichnungen unserer besten Künstler ausgespielt und in einer Buchhändlerbude gab es interessante Festerinnerungen zu kaufen, wie die treffliche Chronik des „Malkasten", von Professor Camphausen meisterhaft in mittelalterlichem Stil geschrieben und mit Illustrationen versehen, Karrikaturen, Theaterzettel und Anderes. Vor Allem aber ist der „Internationale Salon" zu erwähnen, der in 67 Gemälden die geistvollste Travestie von hervorragenden modernen Bildern aller Schulen bot, die sich denken läßt. Ein mit schlagendem Witz stets das Richtige treffender „Kritischer Katalog" lieferte dazu die drastische Erklärung. Ein Besuch dieser Ausstellung regte ebenso sehr zum ausgelassenen Lachen, wie zu ernstem Nachdenken an. Die ausführenden Künstler hatten mit Recht den Goethe'schen Spruch beherzigt: „Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann, der ist gewiß nicht von Besten!" Gegen Abend fand in dem kleinen Teich, inmitten des Gartens, ein Schifferstechen statt, welches durch die rüstigen Wettkämpfer und Matrosen in vier bekränzten Gondeln, die am Ufer sitzenden Wassernixen, den „Vater Rhein" mit der „Düsselnixe" und die zahlreichen Zuschauergruppen einen höchst malerischen Anblick bot. Derselbe aber wurde durch das glänzende Feuerwerk, das gegen Mitternacht abgebrannt wurde, noch übertroffen. Die herrlichen Baumgruppen und Gartenpartieen gewannen durch die magische Beleuchtung und die verschiedenen Lichtwirkungen eine überraschende Großartigkeit, und überall war der Ausdruck bewundernder Anerkennung zu vernehmen, den auch Alle reichlich verdienten, die sich um das unvergleichliche Gelingen dieses Künstlerfestes bemüht haben. An viertausend Personen aus Nähe und Ferne weilten bis zum anbrechenden Morgen bei Musik und Tanz in fröhlichem Zusammensein in dem schönen Park, um eine bleibende angenehme Erinnerung mit von dannen zu nehmen.

Der Künstlerverein „Malkasten" darf mit Befriedigung auf die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Stiftungsfestes zurücksehen, das ihm eine Bürgschaft sein möge für ein ferneres blühendes Gedeihen in Frieden Frohsinn und Eintracht!

*) Wir lassen denselben unten folgen. Anm. d. Red.

Korrespondenz.

Nürnberg, 27. Juni.

Wie in den beiden letztverflossenen Jahren, hat der Vorstand des germanischen Museums auch jetzt als Ergänzung der an sich schon so reichen kulturgeschichtlichen Sammlungen für die Dauer einiger Wochen eine in hohem Grade interessante Ausstellung von kunstgewerblichen, für diesen Zweck geliehenen Erzeugnissen früherer Jahrhunderte veranstaltet. Das königliche

Digitized by Google

Museum zu Dresden, der Fürst von Schwarzburg-Rudolstadt, Graf von Giech, der historische Verein zu Würzburg und Hofantiquar Pickert hier haben in entgegenkommendster Weise zur Ausführung des dankenswerthen Unternehmens beigetragen.

Die Ausstellung enthält hervorragende Leistungen der älteren Goldschmiedekunst und des Emaillirens, eine große Zahl von Elfenbeinarbeiten des Nürnberger Meisters Lorenz Zick († 1666) und anderer, Tafelaufsätze, Pokale und sonstige Trinkgefäße, namentlich aber eine Anzahl der schönsten Prachtschwerter und Schießgewehre aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Erstere sind vorzugsweise Nürnberger und Augsburger Arbeiten; die Griffe, Stichblätter und Gefäße derselben zeigen vollendete Beispiele der damals zur höchsten Blüthe gelangten Kunst des Eisenschnitts, des Gravirens und Tauschirens. Die Schäfte der Gewehre dagegen gehören zu den glänzendsten Leistungen von Einlegearbeiten in Metall, Perlmutter und Elfenbein.

Von der hohen Stufe, welche die Kunstschlosserei im 17. Jahrhundert einnahm, zeugt ein in reicher plastischer Komposition ausgeführtes Schloß des Nürnberger Meisters Bartholomäus Hoppert (vom Jahre 1695), welcher seiner Zeit in Paris für Ludwig XIV. thätig war und auch in Holland und England arbeitete. Eine besondere Abtheilung bilden Webereien und interessante ältere Lederarbeiten, zum Theil aus dem eigenen Besitze des germanischen Museums.

Unter den Emailarbeiten möchten wir auf die herrliche Platte, den Triumph der Galathea nach Raffael darstellend, und die dazu gehörigen Schalen mit alttestamentarischen Darstellungen von dem berühmten Meister Pierre Courtois aus Limoges besonders hinweisen. Unter den Tafelaufsätzen ist ein heiliger Georg (17. Jahrh.), ein als Trinkgefäß bestimmter Mörser und ein gothisches, in Silber gefaßtes, mit schönen Gravirungen versehenes Trinkhorn, eine vorzügliche Arbeit des XV. Jahrhunderts, hervorzuheben. Prachtstücke der Ausstellung sind der im Besitze des Fürsten von Rudolstadt befindliche Nautilospokal, der von der Figur des heiligen Georg getragen, auf dem silbernen Deckel von einem Neptun mit schwellendem Segel gekrönt wird, eine von einer silbernen weiblichen Figur getragene Achat-Schale, deren Fuß mit Muscheln reich verziert ist, und ein in Silber gefaßter Pokal aus Bergkrystall. Als Glanzpunkt aber sehen wir seit gestern einen im Besitze Sr. Maj. des Kaisers Wilhelm I. befindlichen, in Silber getriebenen und vergoldeten, mit reichster Verzierung ausgestatteten Prachtpokal von 0,79 Höhe, muthmaßlich eine Nürnberger Arbeit aus der Zeit von 1560.

Es wäre zu wünschen gewesen, daß auch in diesem Jahre, wie es früher geschehen ist, ein beschreibender Katalog, wenn auch nur in Form eines fliegenden Blattes, den Besuchern das Verständniß der einzelnen Gegenstände vermittelt hätte.

Gleichzeitig mit dieser ist in einem Saale der Burg eine Ausstellung von Gemälden, theils älterer, theils noch lebender Meister zum Besten der Kasse des hiesigen Künstler-Unterstützungsvereins eröffnet werden.

Neben älteren Werken der hiesigen Künstler A. v. Kreling, Th. Rothbarth, C. Jäger, J. Eberhardt, F. Wanderer und F. C. Mayer sehen wir Kartons von W. v. Kaulbach und Wislicenus, ältere Landschaftsbilder von Schleich, Bamberger, A. Zimmermann, Scheuren u. a.; Architekturbilder von Gerhard, Kirchner, Neher, A. v. Bayer und Knab. Die Genre- und Thiermalerei ist ebenfalls in würdiger Weise durch ältere Werke von G. Flüggen, C. Becker, Hübner, Spitzweg, Voltz u. a. vertreten. Unter den Arbeiten neuesten Datums erfreuen uns „Die Weinprobe eines Mönchs" von Grützner in München, ein feingestimmtes Chiemsee-Bildchen von C. Raupp, Professor an der hiesigen Kunstschule, und Defregger's frische, lebensvolle Skizze zu seinem in Wien befindlichen „Tanz auf der Alm".

Ein Theil der ausgestellten Bilder ist von den Besitzern freundlichst geliehen, ein anderer gehört zu den Geschenken, welche seitens deutscher Künstler dem germanischen Museum übermittelt wurden, damit aus ihrer Verwerthung die für den Wiederaufbau des alten Augustiner-Klosters erforderliche Summe vervollständigt werde. Im Hinblick auf diese zum Theil sehr werthvollen Gaben können wir das Bedauern nicht unterdrücken, daß dieselben, vielleicht durch eine Verloosung, zersplittert und nach allen Seiten zerstreut werden sollen. Wir zweifeln nicht, daß es dem für die Förderung der nationalen Anstalt unermüdlichen Direktor, Herrn Dr. Essenwein, gelingen würde, einen Weg zu finden, um diesen schönen Anfang einer Sammlung von Gemälden moderner Meister dem germanischen Museum zu erhalten und dabei doch dem von den Gebern beabsichtigten Zwecke gerecht zu werden.

O. v. Schorn.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf**. Für die Herausgabe von Lessing's „Nathan dem Weisen" in Photographien durch Fr. Bruckmann's Verlag in München hat Direktor Ed. Bendemann zwei Bilder en grisaille ausgeführt, welche die Rückkehr Nathan's und die Begegnung des Juden mit dem Templer unter den Palmen darstellen. Dieselben waren kürzlich bei Ed. Schulte ausgestellt, wo sich auch ein sehr hübsches Genrebild von Salentin befand, das den Kirchgang einer alten Matrone und ihrer Enkelin mit glücklicher Betonung der charakteristischen Gegensätze zum Gegenstand hatte. Ein großes Gemälde von Frl. Auguste Ludwig, „Schwere Trennung" betitelt, war sehr lobenswerth in der Farbe und der malerischen Behandlung, hielt sich aber in Zeichnung und Charakteristik nicht auf derselben Höhe. Desto Erfreulicheres bot hierin ein Portrait von Crola von ungemein sprechendem Ausdruck. Auch das „Rumänische Zigeunerlager" von E. Volkers und besonders zwei estländische Motive von G. von Bochmann fesselten durch die charakteristische Auffassung in hohem Grade. Ein kleines Bild von

D. Jutz „Enten am Badeplatz" erwies sich als Muster delikater Ausführung, ohne dadurch seinen künstlerischen Werth zu beeinträchtigen, und unter den neuen Landschaften begegneten wir achtungswerthen Arbeiten von Fahrbach, Hilgers, Herzog, Hengsbach u. A. — Die Ausstellung von Biemeyer und Kraus bot auf diesem Gebiet auch manches Interessante, wie das große Bild von R. Burnier „Vorüberziehendes Gewitter", worin neben der virtuos behandelten Landschaft eine große Thierstaffage die Gesammtwirkung vervollständigte. Die außerordentliche Naturwahrheit in der Beleuchtung, die wir bei den vielen Schöpfungen dieses Meisters stets anzuerkennen haben, bildete auch bei diesem Gemälde einen Hauptvorzug. Ganz vortrefflich war E. Tücker's kleine Marine, die uns die bewegte Meeresfluth mit dem gleichen Geschick veranschaulichte, das wir in den ruhigen See- und Strandpartien, mit denen uns Tücker öfter beschenkt, zu bewundern finden. Ein großes Gewitterbild von Frl. Lina v. Perbandt machte in seiner dekorativen Behandlung mehr den Eindruck einer Untermalung als eines fertigen Werks und entzieht sich daher der weiteren Besprechung. Dagegen begrüßten wir in einem hübschen Bilde von Frl. Adele Zieben ein vielversprechendes Talent, dessen ferneren Proben wir hoffnungsvoll entgegensehen. Niels Möller hatte ein höchst originelles Motiv seiner skandinavischen Heimat auf wirkungsvolle Weise in einem großen stimmungsvollen Bilde verwerthet, dem sich verwandte Darstellungen seiner Landsleute Morten-Müller und Nordgren mit Erfolg anschließen. Ein verdienstliches Interieur von J. Schez darf ebenfalls nicht unerwähnt bleiben. Vor Allem aber beanspruchte ein größeres Bild von Max Volkhardt schon deßhalb die allgemeine Aufmerksamkeit, weil das Erstlingswerk dieses Künstlers „Im Feldlazareth" zu den bedeutendsten Hoffnungen berechtigte. Wir wollen nicht sagen, daß dieselben durch dies zweite Werk herabgestimmt sind, immerhin aber vermissen wir darin die charakteristische Vertiefung der einzelnen Figuren und die innere Nothwendigkeit der Gruppirung, die uns bei dem früheren Bilde so wohlthuend berührte, und daß die malerische Behandlung in beiden auch nicht die geringste Verwandtschaft bekundet, dürfte auch einigermaßen befremdend erscheinen. Das jetzige Bild zeigt Frauen und Mädchen im mittelalterlichen Kostüm auf der Bleiche mit ihrer Wäsche beschäftigt, ein paar junge Männer, die vorüber gehen, mit den Schönen liebäugelnd, und im Hintergrunde eine altertümliche Stadt. Die Farbe ist hell und leuchtend, die Ausführung durchaus lobenswerth und die Auffassung sucht sich den Werken der alt-deutschen und niederländischen Schule zu nähern. Max Volkhardt ist Schüler C. von Gebhardt's, und der Einfluß dieses Meisters ist nicht zu verkennen.

A. J. M. **Der Hamburger Kunstverein** hat seine Ankäufe zur diesjährigen Verloosung dem Anscheine nach größtentheils schon absolvirt. Wenigstens erscheint der betreffende gelbe Zettel bereits an recht vielen Bildern seiner Ausstellung; natürlich ist der den Mitgliedern des genannten Vereins wohlbekannte große Ochse von Delfs auch darunter, der alljährlich unter verschiedenen Titeln vom diesem Künstler gemalt und ebenso regelmäßig von dem Kunstverein angekauft zu werden pflegt. Diese, sowie alle übrigen bemerkenswerthen Erscheinungen der Ausstellung, — u. A. eine prächtige Sommerlandschaft von Ruths, eine stimmungsvolle Marine von Hünten, eine Landschaft an der Ostsee von B. v. Löfen (letztere beide im Privatbesitz), die kleinen, aber liebenswürdigen Landschaften des verstorbenen Hannoveraners Loken, sowie die Kohlenzeichnungen desselben, die von bedeutender Gewandtheit in der Benutzung des einfachen Materials zu effektvoller, theilweise großartiger Scenerie Zeugniß ablegen, endlich ein Aquarell v. Spangenberg's, der uns in die Gegend von Korinth, also in seine eigentliche Domäne, führt, — mußten zurückstehen angesichts der wuchtigen Konkurrenz der von Berlin auf eine kurze Zeit hierher überlassenen Cornelius'schen Kartons zum Campo santo. Dieselben sind ja leider in der Hauptstadt des deutschen Reichs so schwer zugänglich, daß wir diesen längeren Genuß derselben als eine kaum genug zu preisende Gunst des Schicksals ansehen müssen. Wenn schon den gleichzeitig ausgestellten Kartons zu den Bildern aus dem trojischen Sagenkreise unsere Zeit schwerlich etwas an die Seite zu setzen hat, so muß dies in noch viel höherem Grade von jenen Kartons gelten, bei denen ja einerseits die Konception eine weitaus grandiosere ist und doch andererseits bei aller genialen Leichtigkeit der Zeichnung die Härten und anatomischen Ungenauigkeiten, welche bei jenen trojischen Entwürfen stellenweise bemerkbar sind, gänzlich fehlen. Leider ist der Zustand dieser Kartons ein derartiger, daß, falls ihnen nicht demnächst eine besondere Sorgfalt gewidmet wird, traurige Befürchtungen über ihre zukünftige Erhaltung nicht ungerechtfertigt zu sein scheinen. Gerade das imposanteste Stück, die apokalyptischen Reiter, zeigt schon viele Brüche und Falten, die theilweise geradezu entstellend wirken (z. B. erscheint nur in Folge dieses Umstandes die Brust des herrlichen Pferdes des Reiters mit dem Schwerte verzeichnet), anderswo hat die Pappe sich geworfen und bildet förmliche Beulen und Schwielen. Sollte hiergegen gar nichts zu thun sein? Es wäre doch ein Jammer, wenn unsere an großartigen Kompositionen dieser Art wahrlich nicht reiche Zeit des unvergeßlichen Meisters erhabenste Schöpfungen in irgend einer Bodenkammer ungesehen und unbewundert verspalen und zu Grunde gehen ließe!

Vermischte Nachrichten.

Trinkspruch des Prof. Dr. W. Roßmann. Gesprochen beim Jubiläum des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf: „Meine Herren! Es ist mir der ehrenvolle Auftrag geworden, diesem hochansehnlichen Verein zu seinem heutigen Festtage die Glückwünsche des Lehrerkollegiums der königlichen Akademie darzubringen. Dasselbe erwidert damit von Herzen jene Theilnahme, welche Sie der Akademie bei ihrem eigenen Jubiläum in so reichem Maße bewiesen haben. Aber ich bitte Sie zu glauben, daß es sich für uns heute um etwas mehr als um den Austausch nachbarlicher Höflichkeiten handle. Die Akademie nimmt Theil an diesem Feste mit dem Gefühle innigen Dankes und froher Hoffnung. Sie ist sich an ihrem Theile jenes Verhältnisses gegenseitiger Verjüngung vollbewußt, welches zwischen ihr und der hier vereinigten Künstlerschaft besteht. Zwar die Düsseldorfer Künstlerschaft ist seit Langem durch die Tüchtigkeit ihres Strebens und durch eine große Reihe weithinstrahlender Namen ein selbständiger Anziehungspunkt für die Talente aller Zungen geworden; aber sie ergänzt sich doch auch fort und fort aus den Lehrsälen der Akademie. Und umgekehrt sucht diese ihre Lehrkräfte in den Reihen der Düsseldorfer Künstlerschaft, und nur mit Dank und Stolz kann sie heute auf diesen reichströmenden Quell ihrer Verjüngung blicken. Man hat wohl von einem Gegensatze zwischen den Akademien und den Künstlerschaften gesprochen. Dieser Gegensatz bestand, und er war begreiflich. Gegründet, oder wie die Düsseldorfer Akademie, erneut unter den Eindrücken der nationalen Erhebung, hatten es die deutschen Akademien mit einem Volke zu thun, welches nach Jahrhunderten einer kleinlichen und erniedrigten Existenz nach großen Gedanken und idealen Formen lechzte; und so wandten sie sich ausschließlich der monumentalen und religiösen Kunst zu. Und die Auspizien des Ursprungs, und eines solchen Ursprungs, begründeten im weiteren Laufe des Lebens leicht eine gewisse doch immer ehrwürdige Herbigkeit des Charakters. Unterdessen eroberten die aus den Akademien hervorgegangenen Künstlerschaften ganz neue Gebiete und Stoffe für die Kunst und versuchten sich in neuen mannichfaltigen Formen der Darstellung. Das gab den Gegensatz, der doch mehr ein Unterschied des Umfanges war. Heute durchdringen sich alle künstlerischen Kreise mit der Ueberzeugung, daß die ganze Breite und Tiefe des Lebens und der Erscheinungen der Kunst gehöre und daß dem Künstler nichts Menschliches fremd sein dürfe; daß es so viele Stilarten gebe, als es Gegenstände und persönliche Befähigungen giebt. Was da packt und im Stande ist, den Menschen einen Augenblick mit den Widersprüchen des Lebens zu versöhnen, das ist erlaubt. Aber an Einer Bedingung künstlerischen Schaffens halten die Akademien und die Kunstwissenschaft unwandelbar fest, und darin wissen sie sich mit dieser trefflichen Genossenschaft einig: daß niemals das Mittel der Darstellung zum selbständigen Zwecke verkehrt werden, daß die Technik, wie weit sie immer strebe, niemals losgelöst werden dürfe von der Poesie, im umfassendsten Sinne des Wortes. Wem denn einmal das göttliche Geschenk der Poesie und die phantasievolle Anschauung versagt geblieben, wem es nicht warm im Herzen quillt — die Geschicklichkeit oder die Keckheit der Hand allein wird ihn nimmermehr zum Künstler machen. Meine Herren, halten wir gemeinschaftlich fest an dieser Bedingung gegenüber dem lernenden Geschlechte und der seltsamen Zeit, in der wir leben.

Digitized by Google

Trotz der glorreichen nationalen Erhebung, unter deren segensreichen Wirkungen wir stehen, ist sie kühl bis an's Herz hinan und jeder wahren Kunst innerlich fremd. Sie läßt sie sich wohl zu gelegentlichem Schmucke gefallen, aber sie sucht sie nicht zu ihrer Veredlung. Wie wir denn selbst darauf gewiesen sind, uns in jedem Sinne gegenseitig zu verjüngen, im äußerlichsten und im geistigsten, so lassen Sie es unsere gemeinsame Aufgabe sein, die Wärme der Jugend in diese erkaltende Welt zu gießen. Es möge ferner nicht gesprochen werden von Richtung der Künstlerschaft und von Richtung der Akademie; nur Eine unter sich wetteifernde Düsseldorfer Kunst; und diese Düsseldorfer Kunst eine deutsche Kunst: und diese deutsche Kunst fort und fort sich verjüngend aus der Tiefe eines warmfühlenden Herzens! Lassen Sie uns den Becher leeren auf die ewige Jugend der deutschen Kunst!"

Baron Triqueti's Statue des verstorbenen Prinz-Gemahls, die den Sarkophag in der zum Andenken an Prinz Albert errichteten Kapelle im Windsorschlosse zieren soll, ist dort von Paris angekommen. Das im mittelalterlichen Stile in weißem Marmor gehauene Bildniß stellt den Prinzen liegend, in voller Rüstung mit Panzerhemde, dar. Die Figur ist barhäuptig und trägt um den Hals Kette und Schild des Hosenband-Ordens. Die rechte Hand erfaßt ein theilweise aus der Scheide gezogenes Schwert; zu den Füßen liegt des Prinzen Lieblingshund. Zwei Engel stützen theilweise das auf einem befransten Kissen ruhende Haupt. Am Fuße der Statue, die 8 Fuß lang und 3 Fuß breit ist, befindet sich in vergoldeten altertümlichen englischen Buchstaben die Inschrift: Albert, der Prinz-Gemahl, geboren 26. August 1819, starb am 14. Dezember 1861; begraben im königlichen Mausoleum in Frogmore. „Ich habe einen guten Kampf gekämpft; ich habe meinen Lauf vollendet." II. Tim. IV, 7.

Aus Breslau schreibt man der Voss. Ztg.: „Die Gründung eines schlesischen Provinzialmuseums für bildende Kunst scheint gesichert zu sein. Nachdem die Stände der Provinz schon vor längerer Zeit den Entschluß gefaßt haben, die Errichtung dieses Instituts nebst der damit zu verbindenden Meisterschule als Provinzialsache zu behandeln und in der Erwartung der (inzwischen gleichfalls gesicherten) Ueberweisung eines Provinzialfonds auch finanziell für die Ausführung des Unternehmens einzutreten, nachdem ferner seitens der städtischen Behörden zu demselben Zwecke ein werthvoller Bauplatz unentgeltlich überwiesen worden, und nachdem endlich im Wege freiwilliger Beiträge ein sich hoffentlich noch erheblich vermehrender Fonds von nahezu 90,000 Thalern aufgebracht worden, ist gegenwärtig auch ein seitens des Komités bei der königlichen Staatsregierung beantragter namhafter Zuschuß aus fiscalischen Mitteln in zweifellose Aussicht gestellt. Der Kultusminister Dr. Falk hat dem Komité unter'm 11. Juni die Mittheilung zugehen lassen, daß er die Zustimmung des Kaisers erhalten habe, beim nächsten Landtage die Bewilligung von 120,000 Thlr. im Etat pro 1874 zu beantragen."

W. S. **Alte Pinakothek in München.** Mit Vergnügen berichten wir, daß jetzt endlich die Nummern der Gemälde durchlaufen, während früher bekanntlich die Säle und die Kabinette verschiedene Numerirung hatten. Damit ist unser in der Besprechung des R. Marggraff'schen Kataloges, Nr. 16 der Kunstchronik, ausgedrückter Wunsch in Erfüllung gegangen. Wunderlicher Weise ist über die Neuerung in öffentlichen Blättern geklagt worden, als wären die früheren Kataloge jetzt unbrauchbar, und die Citate in kunstgeschichtlichen Büchern gerieten in Verwirrung; man hätte es beim Alten belassen sollen! Einmal aber mußte geändert werden, und da ist es vernünftiger, daß man die Sache nicht auf die lange Bank geschoben. Jede Aenderung geht natürlich nie ohne Klagen ab.

Der Teppich von Bayeux wird demnächst von der Arundel-Society in London publizirt werden in Reproduktionen durch Lichtdruck. Das Werk soll ca. zwölf monatliche Lieferungen stark werden; eine Ausgabe wird der ganzen Größe des Originals entsprechen, eine zweite soll in der halben Größe erscheinen. Die 1. Lieferung ist der Vollendung nahe und wird in Kurzem veröffentlicht werden. Der Debit des Werkes ist für Deutschland Herrn A. Twietmeyer in Leipzig übertragen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Bei der kürzlich erfolgten Versteigerung der Kunstsammlung des Herrn D. Leonhardt in Köln durch J. M. Heberle wurden unter anderen folgende Preise gezahlt:

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.
	a. Gemälde.	
1	Bega, C., Bauernstube	151
2	Backhuysen, L., Bewegtes Meer	450
3	Both, André, Kartenspieler	150
4	— Joh., Wasserfall	850
5	— Joh., Italienische Landschaft	1865
6	Breckelenkamp, Fischhändlerin	357
7	— Obsthändlerin	555
8	Coques, G., Jagd	260
9	Cuyp, A., Große Landschaft	805
10	— J. G., Portrait	200
12	van der Does, Sim., Landschaft mit Figuren und Vieh	570
13	Dolci, C., Mater Dolorosa	270
15	Du Jardin, K., Italienische Landschaft	750
16	— Halt vor einer Landschenke	125
17	Fabritius, C., Portrait	300
18	19. Geldorp, G., Familienportraits	395
20	Hackert, J., Der Wald beim Haag	545
21	Hondecoeter, M., Die Hühner und der Habicht	430
22	De Hooghe, P., Junge Holländerin	312
23	Jordaens, J., Das Ständchen	300
24	van Kessel, J., der Aeltere, Madonna in einer Blumenguirlande	205
26	Mazzoni, S., Kreuzigung	145
27	van der Meer, J., Landschaft	205
29	Neeffs, P., Inneres der Kathedrale von Antwerpen	351
30	van der Neer, E., Junge Dame im Atlaskleide	260
31	Netscher, C., Papagei	115
32	van Ostade, Adrian, Bauernstube	705
33	— Dorfmusikant	1000
38	Rembrandt, Landschaft	1131
39	Rubens, Die Jagd von Meleager und Atalante	805
40	Ruysdael, J., Flache Landschaft	340
41	— S., Ansicht von Ysselberg	260
42	Sandvoort, Portrait	131
44	Steen, J., Niederländ. Volksfest	301
45	— Der Betrogene	190
46	Teniers, David, der Jüngere, Bauernstube	581
47	— Eigenes Portrait	125
49	Victoor, Abraham's Abschied von Hagar	370
50	Weenix, J., Dame mit Page	290
52	Wouwermann, Ph., Auszug zur Falkenjagd	1306
53	— Hufschmiede	406
	b. Kunstgewerbliche Gegenstände.	
118	Chinesische Vasen	280
122	Kronleuchter mit achtzehn Armen, in sächsischem Porzellan, mit aufgemalten Landschaften a la Watteau	250
123	Zwei Kandelaber zu je 17 Flammen	123
131	Das Erntefest, Gruppe in sächsischem Porzellan aus der besten Zeit	320
133	Gärtner und Gärtnerin, altsächsische Porzellanfiguren	130
194	Großer Pokal aus Bergkrystall (Beginn des 17. Jahrhunderts)	2250

Digitized by Google

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.
198	Große getriebene Messingschüssel mit dem Reichsadler	121
223	Großer geschnitzter Schrank	780
224	Geschnitzter, auf vier Füßen ruhender Schrank	210
225	Großer Leinwandschrank mit reich geschnitztem Gesims	185
226	Großer, rundum reich geschnitzter Kleiderschrank	125
227	Canapé mit geschnitztem Gestell	580
230	Kleiner geschnitzter Tisch	120
235	Spiegel mit reichem Rahmen	265
240	Etagere in Eichenholz	360
244	Zwei große Armsessel	120
245	Sieben Stühle	400
247	Ein vollständiges Himmelbett	150
252	Großer Schrank mit eingelegter Arbeit	410
253	Schrank mit Schnitzwerk, mit Marquetterie	130
256	Schrank mit Säulen	135
260	Sopha, Gestell und Füße geschnitzt, Rückwand in reicher Marquetterie	207
261	Tisch	220
262	Spiegel	185
263	Zwölf Stühle	550
264	Großes Himmelbett	105
296	Aunke Spitzen	126

Neuigkeiten des Buchhandels.

Braun, Julius, Geschichte der Kunst in ihrem Entwickelungsgang durch alle Völker der alten Welt auf dem Boden der Urkunde nachgewiesen. Zweite Ausgabe, bevorwortet von Franz Reber. 2 Bde. Wiesbaden, Kreidel.

Spiess, August, Eine Episode aus dem Leben der Eltern des P. P. Rubens. Dillenburg, Seel.

Francesco dall' Ongaro, Scritti d'arte. Edizione postuma con cenni biografici, illustrazioni e ritratto dell' autore. Mailand, Höpli.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Photographien.

Gräfle, A., Junge Dachauerin auf dem Kirchwege. Verschiedene Formate. München, Finsterlin.

Gräfle, A., Treu bewacht. (Hund bei schlafendem Kind.) München, Bruckmann.

Grützner, E., Falstaff in der Schenke. Ebend.

Köckert, J., Heuernte am Chiemsee. Ebend.

Schmitzberger, J., Friedliche Gesellschaft. (Hund und Katzen.) Ebend.

Stückelberg, Jugendliebe. Nach Gottfried Keller's Erzählung: Romeo und Julia auf dem Dorfe. Ebend.

Galerie moderner Meister. Nach den Original-Gemälden photogr. 6 Blatt: Weinprobe, von E. Grützner. — Unterbrochener Hochzeitszug, von J. Grünewald. — Spielende Kinder, von S. Hirschfelder. — Hirsche am Königssee, von M. Müller. — Schulkinder im Winter, von R. Epp. — Die klugen und thörichten Jungfrauen, von A. Müller. Verschiedene Formate. München, Finsterlin.

Photographien nach Originalen moderner Meister. Blatt 1. Die Erbauung der ägypt. Pyramiden, von G. Richter. 2. Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, von E. Bendemann. 3 Pantheon des Agrippa, von W. Riefstahl. 4. Nach der Jagd, von P. Meyerheim. Verschiedene Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Photographien nach Originalen moderner Meister. No. 307. Die kleine Schwester, von L. Knaus. 308. Altmütterchen, von G. Induno. 309. Holländ. Weidetrift, und 310. Weide am Stromufer, von J. H. L. de Haas. 311. Die erlöste Germania, von R. Henneberg. 312. Mandolinetta, von Ch. L. Müller. 313. Fischermädchen von Sorrento, von A. Guillon. 314. Die Liebeserklärung und 315. Der Freier in Verlegenheit, von W. Geets. 316. Le chant du psaume, von P. von der Ouderaa. 317. Moltke in seinem Arbeitszimmer, von A. v. Werner. 318. Kaiser Wilhelm, von W. Camphausen. 319. Winter im Hochland und 320. Heimkehr der Heerde, von H. Garland. 321. Mauresque und 322. Vive Cliquot! von Ch. L. Müller. 323. Ariadne, von E. Löwenthal. 324. Die Schachpartie, von W. Roegge. 325. Dorfstrasse, von P. Boehm. 326. Der erste Schmetterling und 327. Die Lotosblume, von H. Richter. 328. Giacomina, von E. Löwenthal. 329. Kaiser Wilhelm, ganze Figur, von Fr. Reiff. 330. Nach der Taufe, von A. Eberle. Verschiedene Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Galerie moderner Meister. Photograph. nach den Originalgemälden. Nr. 1466. Des Künstlers Lohn, (Savoyarde mit Affen), von A. Begas. 1467. So bethören's alle Männer und 1468. Ein Treuloser, von P. Burde. 1469. Die unterbrochene Partie und 1470. Einkauf für die Verlobte, von W. Guglielmi. 1471. Rückkehr in's Vaterhaus 1871, von C. Cretius. 1472. Träumerisch, von Ch. Becker. Verschiedene Formate. Berlin, Schauer.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung Nr. 54.

Das deutsche Reich und die Sorge für Erforschung und Erhaltung der vaterländischen Baudenkmale.

Art. Journal. 1873. Juli.

The Arundel Society. — The London pictures, von Constable. Obituary: C. Lucy; A. T. Derby; T. G. Lupton; R. Mitchell; W. S. Rose. — The universal exhibition at Vienna. Mit Abbildungen. — Frescoes by Raffaelle. Beigegeben: Königin Katherine, nach Leell gestochen von Sharpe. Wandernde Sänger, nach Graham gestochen von Stephenson; Christus heilt den Blinden, nach einer plastischen Gruppe von Crittenden gestochen von Artlett.

Inserate.

Kürzlich ist erschienen und durch jede Buch- & Kunsthandlung zu beziehen: Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Funfzehn Radirungen

von

Unger, Clauss und Laufberger.

Aus dem Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgewählt.

kl. Folio. Preis: 10 Thlr.

Leipzig, im Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Digitized by Google

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Vor Kurzem ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

DIE KÖNIGLICHE RESIDENZ IN MÜNCHEN.

Mit Unterstützung

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

auf Grund eigener Originalaufnahmen herausgegeben

von

G. F. SEIDEL,

Architekt und k. Bezirksingenieur in München.

Kupferstich von EDUARD OBERMAYER und Farbendruck von WINCKELMANN & SÖHNE.

(*Der Schlusslieferung wird ein historischer Text von Dr. A. Kuhn beigegeben werden.*)

I. Lieferung: Gewölbe der Treppe beim Wappengang. — Kaminwand aus den sog. Steinzimmern. — Nische an der Kaisertreppe. — Gewölbefelder von Podesten der Kaisertreppe (Farbendruck).

Subscriptionspreis für die Lieferung:

Prachtausgabe (30:60 Centim.) vor der Schrift auf chines. Papier mit breitem Rande **15 Thlr. = 45 Mark.**

2. Ausgabe (30:60 Centim.) vor der Schrift auf weissem Papier mit breitem Rande **10 Thlr. = 30 Mark.**

3. Ausgabe (70:53 Centim.) mit der Schrift auf weissem Papier **8 Thlr. = 24 Mark.**

Für Verpackung zwischen Brettern wird für jede Sendung der Betrag von 15 Gr. (1½ Mark) erhoben.

Vorstehende Preise, die nur in Folge der von Sr. Maj. dem Könige Ludwig II. allergnädigst gewährten Unterstützung des Unternehmens so mässig normirt werden konnten, gelten nur für die

ersten dreihundert Subscribenten.

Späterhin wird eine Erhöhung des Ladenpreises um mindestens 20% eintreten.

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Götter und Heroen der Griechen

nebst einer Uebersicht der Cultusstätten und religiösen Gebräuche.

Von

Otto Seemann,

Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 153 Holzschnitten. gr. 8. 1869. br. 2⅓ Thlr., eleg. geb. 2⅔ Thlr.

In einer Besprechung dieses Werkes in der **„Zeitschrift für Gymnasialwesen"** XXIII. S. 470 wird u. A. gesagt:

„Zwar gab es schon früher derartige Hülfsmittel, welche die Schüler in die Mythologie einführen wollten und welche auch der Bildwerke zur bessern Anschauung nicht entbehrten, aber einmal waren sie nur für die untern Classen berechnet und zweitens bedienten sie sich der Bildwerke nur allgemein dazu, eine Vorstellung von der Art und Weise zu geben, wie die Alten ihre Götter darstellten, ohne auf die Kunst aufmerksam zu machen, wogegen gerade das eben erschienene Buch Seemann's beabsichtigt, eine Vorschule zur Kunstmythologie zu sein. Während jene nur das Wissen vermehren wollen, bezweckt dieses zugleich den Sinn für das Schöne in der reiferen Jugend zu wecken und zu beleben. Um dieses Ziel nun zu erreichen, hat der Verfasser mit grosser Sorgfalt bei jeder Gottheit, bei jedem Heroen, die in der Kunst eine bestimmte Gestalt gewonnen, eine Darstellung von den vorzüglichsten Kunstwerken gegeben, und was besonders wegen des Zweckes, dem das Buch dienen soll, rühmend hervorzuheben ist, bei denjenigen Gestalten, deren besondere Ausbildung auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt wird, mit wenigen Worten die Geschichte dieses Künstlers gegeben, so dass der Leser im Stande ist, auf einmal nicht bloss die Kenntniss der griechischen Mythologie, sondern auch eine reiche Auswahl von vorzüglichen Kunstwerken des Alterthums sich anzueignen und dabei die Geschichte der Künstler im allgemeinen kennen zu lernen.

Zu gleicher Zeit ist ihm Gelegenheit geboten, aus dem zweiten Abschnitte „die gottesdienstliche Verfassung der Griechen" sich über die Oertlichkeiten des Cultus, sowie über die religiösen Gebräuche und die damit beschäftigten Personen Aufklärung zu verschaffen, eine Beigabe, welche das Buch zum Selbstunterricht sehr brauchbar macht etc."

Bei **S. Hirzel** in Leipzig ist erschienen: [168]

Geschichte

DER

ITALIENISCHEN MALEREI

VON

J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE.

DEUTSCHE ORIGINALAUSGABE

BESORGT VON

Dr. MAX JORDAN.

(Mit Holzschnitten von H. Wendmüller.)

gr. 8. Band I—IV. Preis: 15 Thlr.

Der fünfte Band ist im Druck.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II. Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1⅓ Thlr.

Geschichte der PLASTIK.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. - Druck von Hundertstund & Price in Leipzig.

Digitiz

VIII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. August

Nr. 42.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Neue Opfer des Restaurationsfiebers. — Von der General-Versammlung des deutschen Gewerbemuseums in Berlin. — Kunstliteratur. A. d. Moreau, Delacroix et son oeuvre; Alois Egger, Deutsches Lese- und Lesebuch III. Theil: Vorschule der Aesthetik; Preisgekrönte Abhandlung über Van Dyck. — Nekrologe: K. L. Conrad; Hiram Powers; Joseph Jagnam. — Darmstadt: Kunstgeschichtliches. — Zeitschriften. — Inserate.

Neue Opfer des Restaurationsfiebers.

Wir erhalten die nachfolgenden beiden Zuschriften:

„Mit tiefem Schmerz habe ich in diesen Tagen die einst von Raffael gemalt gewesene Fresko in S. Severo zu Perugia wieder gesehen.

Jetzt haben wir,

mit Ausnahme alles Unbekleideten in der Gestalt Christi, wie Antlitz, Haar, Arme mit Händen, Rumpf, und des lichtrothen Hemdchens des Engelknaben zur Rechten Christi nebst dessen rechtem Händchen, das sich von diesem Hemde loshebt,

eine Malerei des Herren Consoni aus Rom vor uns, welcher alles, alles Uebrige auf's Sauberste mit schmucken, zarten Farbentinten bedeckte. H. Consoni hat die Umrisse geschont, und dies macht, daß die Charaktere der Physiognomien noch zu errathen sind.

Ich halte es für meine Pflicht, einen „Schmerzensschrei“ über solche Barbarei an einer Stelle auszustoßen, welche geeignet ist, denselben weithin, vielleicht bis hierher, zu tragen, wo alle Einsichtigen mit mir trauern und es tief beklagen, daß die in Italien Geltung habende Stimme des Herrn Dr. Ernst Förster in München sich genöthigt gefunden hat, solcher Frevelthat ein glänzendes Lob zu spenden. Italienische Freunde wünschen den wahren Sachverhalt an maßgebender Stelle dargelegt zu sehen, da sie hoffen, daß dies hier wirken dürfte und daß dann Wasser und Schwamm uns die Sudelei des Herrn Consoni ehestens vom Leibe schaffen.

Florenz, 23. Juni 1873.

Karl Eduard von Liphart.“

„Zu obiger Schandthat kann ich folgende zwei frische Facten hinzufügen:

1. von dem berühmten Altar des H. van der Goes in S. Maria la Nuova zu Florenz sind das Mittelbild und der linke Flügel, die früher (im Gegensatz zum rechten Flügel) allerdings durch Putzen gelitten hatten, jetzt ganz pastos übermalt — moderne Gemälde.
2. die großen Orgeltafeln von Paolo Veronese aus S. Sebastiano in Venedig, die seit Restauration der Kirche in der Akademie sich befinden, sind so vorzüglich „hergestellt“, daß sie jetzt bunt und unharmonisch, geradezu schreiend in den Farben erscheinen. Wie sie ursprünglich waren, zeigt der Vergleich mit den noch in der Kirche befindlichen Deckengemälden.

Berlin, 5. Juli 1873.

Dr. W. Bode.“

Von der General-Versammlung des deutschen Gewerbemuseums in Berlin.

Sie werden Sich wundern, daß ich nach meinem Berichte im vorigen Jahrgange der Zeitschrift über die vorjährige Generalversammlung unseres Gewerbemuseums, und nachdem Sie bereits einen kurzen Zeitungsbericht über die diesjährige Sitzung aufgenommen haben, noch einmal und zwar mit einer nicht ganz kurzen Mittheilung über den gegenwärtigen Stand der Gewerbemuseumssache komme. Sie werden sich aber wahrscheinlich ebenso sehr gewundert haben, in der letzterwähnten Notiz gerade

Digitized by Google

mit zwei Worten von Statutenveränderungen gelesen zu haben, die einestheils nach der sehr gründlichen Umgestaltung des Vorjahres wohl kaum zu erwarten waren und anderentheils auch jedenfalls von größerer Wichtigkeit sind, als daß man so kurz über sie hinweggehen könnte.

Die diesmalige Abstimmung war eine Wiederholung der vorjährigen, zum Zwecke einer leichten Korrektur derselben. Im vorigen Jahre hatte man beschlossen, die Statuten in der vorgeschlagenen Weise zu verändern, wenn die Königl. Staatsregierung sich verpflichtete,

a) zur Unterbringung des Gewerbemuseums sobald als möglich auf alleinige Kosten des Staates ein geeignetes Gebäude zu beschaffen und dem deutschen Gewerbemuseum zu übereignen.

Diesmal wurde dasselbe beschlossen unter der Bedingung, daß die Königl. Staatsregierung sich verpflichtete,

a) zur Unterbringung des Gewerbemuseums sobald als möglich auf alleinige Kosten des Staates ein geeignetes Gebäude zu beschaffen und dem Verein, so lange derselbe mit seiner gegenwärtigen Zweckbestimmung besteht, zur unentgeltlichen Benutzung zu überweisen.

Im Zusammenhange damit war denn auch im Schlußparagraphen für den Fall der Auflösung der Gesellschaft früher bestimmt:

„Das Gebäude, sowie das gesammte Inventar und alle vorhandenen Sammlungen einschließlich der Bibliothek fällt an den Staat" —,

während es jetzt nur heißen soll:

„Das gesammte Inventar und alle vorhandenen Sammlungen einschließlich der Bibliothek fällt (sic!) an den Staat."

Wenigstens wurde in der Sitzung vom Vorstande gesagt, daß dies die einzige Aenderung des Statutes gegen das Vorjahr wäre, und ich habe keine Zeit und keine Lust gehabt, eine genaue Kollationirung der neu gedruckten Satzungen mit der vorjährigen Vorlage vorzunehmen.

Wenn man bedenkt, daß im vorigen Jahre Gefahr im Verzuge war, dergestalt, daß jegliche Aenderung an der Vorlage als gefährlich für das Fortbestehen des Institutes hingestellt, und demzufolge der Antrag des Vorstandes schleunigst en bloc angenommen wurde, und daß demnach jeder Mensch glauben mußte, daß vom 1. Januar d. J. ab das Gewerbemuseum in dem von mir früher erörterten Sinne Staatsinstitut geworden ist und die stipulirte Unterstützung der Staatsregierung bekommen hat, — so mußte es billigerweise überraschen, nach einem Jahre sich auf dem alten Flecke und auf's Neue einem Antrage des Vorstandes auf Statutenveränderung und einer Revision des vorjährigen Beschlusses gegenüber zu befinden.

Ich bin nach meinen vorjährigen Auseinandersetzungen, da meiner Ansicht nach die Sache abgethan und klargelegt ist, nicht mehr in der Lage, auf eine Kritik und Erwägung der ganzen Vorlage in ihrer wirklichen Bedeutung einzugehen. Für mich liegt die Sache, um zu rekapituliren, einfach so:

Das Gewerbemuseum als Privatinstitut hat nicht bestehen können; — der Staat hat sich außer Stande erklärt, einer Privatanstalt längere Zeit Unterstützungen zu gewähren, ohne auf deren Verwaltung direkten Einfluß üben zu können; — und er hat zu diesem Zwecke die Bedingung gestellt, gegen Uebernahme gewisser Verpflichtungen seinerseits auch einen gewissen Einfluß auf die Verwaltung zu gewinnen. — Das Maß der Leistungen wie der Rechte des Staates gegenüber dem Institute ist derartig, daß dasselbe fortan als Staatsinstitut unter freiwilliger Beihülfe zahlender Gesellschaftsmitglieder und mit Gratis-Unterstützung von Seiten einer Anzahl von Privaten als Verwaltungsbeamten besteht.

An dieser Situation war nichts zu ändern und auch nichts auszusetzen; sie war in sich klar, und ich habe vor einem Jahre daran nichts getadelt, als daß man den einfachen Sachverhalt nicht ebenso einfach ausgesprochen, sondern die Thatsache des Ueberganges des Gewerbemuseums an den Staat durch Redensarten und eine nichtssagende äußere Form von dem Fortbestehen einer nominellen Gesellschaft zu verschleiern versucht hat. Indessen man war dennoch ganz vergnügt und zufrieden und glaubte Alles in vollkommenster Ordnung, fand sich daher eigen überrascht, als die ganze Angelegenheit in diesem Jahre noch einmal von vorne begann.

Jene Ueberraschung der Vereinsmitglieder fand nun in der Generalversammlung ihren Interpreten in der Person des Herrn Rechtsanwaltes Lewin, welcher „zu seiner historischen Information", wie er sich sehr bescheiden ausdrückte, die Anfrage stellte, auf welche Veranlassungen hin und auf welche Abmachungen gestützt der Vorstand seinen vorjährigen Antrag gestellt habe.

Der Vorstand, sichtlich außer Fassung, auch nur den Schatten nicht eines Widerstandes, aber einer Willensmeinung, eines eigenen Mit- oder Nachdenkens bei den Vereinsmitgliedern anzutreffen, hatte einige Zeit nöthig, um sich zu sammeln, und bei den ersten noch etwas unklaren und formlosen Versuchen einer Antwort kam heraus, daß es sich hierbei um eine neue Ungeschicklichkeit — um den gelindesten Ausdruck zu gebrauchen — des abgetretenen Handelsministers Grafen Itzenplitz handelt, der bona fide einer Privatgesellschaft Staatseigenthum zu schenken sich anheischig gemacht hatte, ohne zu wissen, daß dies gegen die sehr richtige Praxis der Staatsregierung verstößt und in dem Finanzminister einen unerbittlichen Weigerer finden würde. Der Vorstand aber selber hatte nicht die nöthige Energie und Umsicht gehabt, sich über die ganze Sachlage gründlich zu informiren, und er hatte mit einer gewissen übermäßigen Vertrauensseligkeit auf das einfache Wort des Handelsministers hin seine Schritte unternommen.

Digitized by Google

Das Erste, was einer wirklichen besonnenen Beantwortung der Lewin'schen Interpellation ähnlich sah, verdient insofern Anerkennung, als der Vorstand sich selbst in die Bresche stellte und darauf hinwies, daß ja der vorjährige Antrag *von dem Vorstande gestellt* worden sei. Wie sehr er sich dadurch als qualifizirt oder unqualifizirt zur Repräsentation oder Leitung eines derartigen Institutes und einer zu dessen Unterhaltung zusammengetretenen Gesellschaft ausgewiesen hat, mag hier unerörtert bleiben, — es war *ehrlich*. Auch dafür soll mit der Anerkennung für den Vorstand nicht gekargt werden, daß er es diesmal wenigstens nicht versuchte, wieder von der „Großmuth des Staates" und von dem „glänzenden Geschäfte", welches die Gesellschaft gemacht hätte, u. dgl. zu reden, wodurch das vorige Mal die schlecht informirte Gesellschaft zur unbesehenen Annahme der Vorstands- resp. Regierungsvorschläge bewogen werden sollte. Das Verhalten des Vorstandes war diesmal der Lage der Sache gemäß mehr apologetisch als enkomiastisch.

Ueber die Sache selbst wurde kaum eine Diskussion begonnen. Wiederum wurde darauf hingewiesen, daß an diesem nun einmal festgestellten Uebereinkommen nicht gerührt werden dürfe, und obgleich man es ausdrücklich für selbstverständlich erklärte, daß das betreffende Gebäude dem Gewerbemuseum nach der An- und Absicht der Regierung nicht nur zur unentgeltlichen, sondern auch zur *ausschließlichen* Benutzung überwiesen werden sollte, so war es doch unmöglich, den Vorstand bereit zu finden, das Risiko zu übernehmen, wenn diese Bestimmung in den Antrag selber aufgenommen würde.

Die ganze Verhandlung war für mich und jeden Denkenden ein Beweis für die Wahrheit meiner Auffassung und Darstellung des ganzen Verhältnisses, daß das Gewerbemuseum auf Grund des neuen Statutes, sobald dasselbe in Kraft tritt, ein vollständiges, reines Staats-Institut ist; denn schon jetzt, wo es sich nur um die Feststellung dieses Statutes handelt, ist bis auf den I-Punkt gegen das von der Regierung Festgesetzte nicht der leiseste Widerspruch zulässig, und nicht die einfachste und selbstverständlichste Aenderung durchzusetzen. Was soll da später werden?!

Ich habe das vorige Mal mitgetheilt, daß ich selbst freudig und mit Entschiedenheit für die Annahme der Vorlage gestimmt habe, deren Tragweite mir vollkommen deutlich bewußt war. Diesmal habe ich es für richtig gehalten, mich der aktiven Theilnahme an den Verhandlungen gänzlich zu enthalten, aus zwei Gründen.

Erstlich liebe ich es nicht, Stroh zu dreschen, und nach meiner Ansicht hat die sogenannte General-Versammlung des geduldeten Vereines nichts mehr zu sagen. Das vorige Mal handelte es sich darum, auf das Recht, mitzureden, zu Gunsten des Staates zu verzichten; das habe ich gethan. Nachdem das geschehen, hielt ich es nicht mehr für angemessen, Formalitäten zu begehen, die keinen Sinn haben.

Zweitens aber hätte ich für diese Vorlage auch auf dem Standpunkte der vorjährigen Versammlung nicht stimmen können, denn jene erste Vorlage schuf einen Zustand, der in sich wenigstens konsequent war: es wurde das Staatsinstitut in seiner Einheitlichkeit durch die Mitwirkung dieses Beihaspels von Privatgesellschaft wenigstens nicht gehindert. Jetzt aber wird durch die Fiktion des Fortbestehens eines solchen Vereines eine Zwiespältigkeit in das Institut hineingetragen, die ich als solche eo ipso für verderblich halten muß.

Das Gewerbemuseum, dieses Staatsinstitut mit Privatbeihülfe, wird sich in einem zur Benutzung geliehenen Staatsgebäude, also auf fremdem Grund und Boden, befinden; jede bauliche Aenderung, jede Reparatur u. s. w. bedarf einer besonderen Genehmigung und kann nicht von Seiten des Institutes ausgeführt werden, sondern nur durch die betreffenden Organe des Staates.

Der Vorstand hatte natürlich auch für diese Situation einige Beschönigungsgründe, einige sogenannte Vortheile derselben erklügelt. Diese Vortheile sollen darin bestehen, daß das Gewerbemuseum von seinen Fonds nicht die Instandhaltung des Gebäudes zu bestreiten braucht, sondern diese dem Staate als dem Besitzer desselben einzig und allein zur Last fällt, und daß es zweitens die Feuerversicherung erspart, da die Feuersgefahr, was das Gebäude anbetrifft, die Gesellschaft und das Institut „Deutsches Gewerbe-Museum" selbst nicht tangirt, und die Staatsregierung ja bekanntlich ihre Gebäude überhaupt nicht versichert.

Bei dem ersten dieser Vortheile hat der Vorstand übersehen, daß nach der Bedingung b) der jährliche Zuschuß des Staates geleistet wird „zur Unterhaltung des Museums *und des zu a) erwähnten im Staatseigenthum verbleibenden Gebäudes*", daß also die Reparaturkosten vom Gewerbemuseum bestritten werden müssen, und nur die Abhängigkeit für jede irgend in den Organismus des Gebäudes eingreifende Aenderung von einer besonderen Genehmigung der Staatsregierung als des Besitzers übrig bleibt. — Außerdem halte ich nach wie vor dafür, daß die vorläufig auf 18,000 Thlr. jährlich bemessene staatliche Dotirung eben nur eine vorläufige ist und sich mit der Ausdehnung des Institutes und seiner Wirksamkeit ganz von selber erhöhen wird und muß, daß es also ganz gleichgültig ist, ob ein kleiner Posten von ein paar hundert Thalern höchstens mehr oder weniger auf dem Etat des Gewerbemuseums lastet.

Was den zweiten Punkt anbetrifft, die Ersparung der Versicherungsprämie, so fällt der erstens schon unter dem eben angegebenen Gesichtspunkte in Nichts zusammen;

Digitized by Google

zweitens aber würde die Nichtverſicherung des Gebäudes unter der Vorausſetzung, daß das Gewerbemuſeum wirklich nicht als Staatsinſtitut angeſehen würde, eine ernſthafte Gefahr für das ganze Inſtitut involviren, denn der Staat kann allerdings bei der Maſſe der ihm zugehörigen Gebäude ſich die Verſicherungsprämien ſparen, da dieſe ihm mindeſtens ſo theuer kommen würden wie der gelegentliche Aufbau eines vom Feuer zerſtörten Gebäudes. Aber wodurch iſt denn der Staat verpflichtet, ein Gebäude, welches er einmal zur Benutzung einer Privatgeſellſchaft aufgeführt hat, falls daſſelbe zerſtört wird, wieder herzurichten? Das Gewerbemuſeum, nicht im Beſitze ſeines Gebäudes, und für den Fall der Zerſtörung deſſelben nicht in der Lage, mit eigenen, d. h. aus der Verſicherung entſtandenen Mitteln das Gebäude wieder aufführen zu können, iſt für dieſen doch immerhin möglichen Fall entweder der Gnade reſp. Willkür des Staates, an Händen und Füßen gebunden, anheimgegeben, oder aber durch die bloße Zerſtörung des Gebäudes in ſeiner Exiſtenz vernichtet.

Alſo gewonnen iſt durch dieſes neue Arrangement durchaus nichts, verloren iſt die Einheitlichkeit des Gewerbemuſeums als eines ſelbſtändigen ordentlichen Staats-Inſtitutes, an welchem gewiſſe Private unter gewiſſen Bedingungen helfend betheiligt ſein dürfen und ſich eines beſcheidenen Scheines der Mitwirkung erfreuen; und es iſt dafür ein Zwitterding geſchaffen, an dem ganz ſicher Niemand ſeine Freude haben kann, und das aus dieſer unhaltbaren und unglücklichen Stellung hoffentlich ſo bald wie möglich durch eine Zerſplitterung und Selbſtauflöſung der Geſellſchaft ohne Beſchluß errettet werden wird. —

Nicht in öffentlicher Sitzung, aber im belehrenden Gruppengeſpräche ganz nachdrücklich, iſt darauf hingewieſen worden, daß, wenn es dem Staate nicht Ernſt mit der Erhaltung der Privatgeſellſchaft wäre, oder er auf dieſelbe nicht Werth legte, er ja nur mit den 6- oder 8000 Thalern ſeiner jährlichen Unterſtützung hätte Mitglied der Geſellſchaft zu werden brauchen, um vermittelſt der ihm dann zuſtehenden tauſend und mehr Stimmen jeden beliebigen Beſchluß, alſo z. B. auch den auf Auflöſung der Geſellſchaft und Schenkung des geſammten Inventares an den Staat, in der Generalverſammlung durchſetzen zu können. Das dies Raub auf offener Landſtraße, die millionſte Potenz der gemeinſten Gründer- und Gaunerſtückchen geweſen wäre, ſcheint überſehen zu ſein. Indeſſen wird es erklärlich, wie man in dem Nichtbetreten eines ſolchen Weges noch hat Edelmuth und Gnade wittern können, wenn man ſich erinnert, daß die Phantaſie zu jener Zeit durch die Beſchäftigung mit dem am Horizonte heraufdämmernden Schah von Perſien aus den normalen Geleiſen zu ſchweifen veranlaßt wurde.

Es iſt aus der Mitte der Geſellſchaft bei der Generalverſammlung das Bedenken ausgeſprochen, daß das Gewerbemuſeum als Staatsinſtitut vielleicht einer bureaukratiſchen Verwaltung unterſtellt werden könnte, und mit Rückſicht darauf der Uebergang des Gewerbemuſeums in die Hände des Staates eventuell bedauert worden. Ich glaube, daß eine ſolche Gefahr nicht vorliegt. Unſere Regierungsorgane haben ſich im Allgemeinen jenen lächerlichen Dünkel der Unfehlbarkeit, der überlegenen Weisheit und der Unnahbarkeit, welchen man mit dem Namen Bureaukratismus zu bezeichnen pflegt, faſt gänzlich abgewöhnt. Hingegen ſind in der Praxis der Gewerbemuſeumsverwaltung Verwaltungsrathszuſtände zu Tage gekommen, wie ſie gar nicht bureaukratiſcher und ſomit unangenehmer für etwa ſich betheiligt Fühlende gedacht werden können. Ich will auf Einzelheiten nicht eingehen, auf gewiſſe Erwerbungen, auf gewiſſe Einrichtungen, u. ſ. w.; nur ein ſehr piquantes Faktum, eine Epiſode aus der Abſtimmungsceremonie über den Statutenänderungsantrag kann ich nicht umhin mitzutheilen.

Wie bereits erwähnt, habe ich der Generalverſammlung nur paſſive Aſſiſtenz geleiſtet; bei der Abſtimmung durch Händeaufheben fehlte alſo — neben denen einiger in die Generalverſammlung nicht gehörigen Perſonen — auch meine Hand. Es war im Momente juriſtiſch nicht ganz klar, ob die fehlenden Hände auch nicht etwa ⅓ der anweſenden Stimmen repräſentirten und ſomit den Aenderungsantrag zu verwerfen im Stande wären. Da erhob ſich der erſte beſoldete Beamte des Muſeums, der alſo rationeller Weiſe unter den Statuten, unter der Generalverſammlung und unter dem Vorſtande ſteht, in ſehr gereizter Stimmung darüber, daß die Sache nicht ganz glatt abging, mit der unbedacht und heftig hinausgeſchleuderten Bemerkung: „Es ſind 94 Stimmen hier vertreten; ich führe allein 64: da liegen ſie!“ — Er war ſomit ohne Widerrede unumſchränkter Herr der Situation. Eine Kritik darüber iſt nicht möglich, aber wohl auch nicht nöthig.

Zur Illuſtration mag noch dienen, daß jene ſämmtlichen Mandate zur Stimmführung von einer Hand geſchrieben und nur von den Stimmberechtigten unterſchrieben waren.

Da lobe ich mir doch den Bureaukratismus der Staatsinſtitute!

Bruno Meyer.

Kunſtliteratur.

Ad. Moreau, E. Delacroix et son oeuvre. Paris, Librairie des bibliophiles 1873.

Der ſoeben veröffentlichte Katalog der Werke des Eugène Delacroix iſt eine jener Arbeiten, in welchen die Franzoſen Meiſter ſind, und die wir in der deutſchen Literatur faſt gar nicht beſitzen. Nicht bloß die Genauigkeit und die Vollſtändigkeit der Arbeit iſt es, welche

uns eine solche Publikation werthvoll macht, sondern auch die Einsicht, die wir durch dieselbe in den Stand der französischen Kunstliebhaberei und des Antheils erhalten, welchen der Staat und die Gesellschaft an dem Kunstleben des heutigen Frankreich haben.

Eugène Delacroix, dessen Leben und Schriften (herausgegeben 1865 bei Claye) voll eigenthümlichen Reizes sind, gehört zu denjenigen Künstlern, die sich, wie Ingres, in Frankreich nicht schnell Bahn gebrochen haben. Erst am Abende seines Lebens war es ihm gegönnt, die Frucht seiner Studien zu ernten. Hintangesetzt den Modekünstlern des Tages, wenig verstanden in den Zielpunkten seines Strebens, hat Delacroix mit unverdrossener Mühe lithographirt, radirt, für Holzschnitte gearbeitet, nach der Natur studirt, Reisen nach dem Orient und Occident unternommen, die alten Meister, denen ganze Kunstschulen in Deutschland gründlich aus dem Wege gehen, eingehend studirt.

Die Frucht seines Künstlerlebens liegt in dem stattlichen Bande (XXVII. und 326 Seiten gr. Oktav) vor unseren Augen, den Herr Ad. Moreau, der sich durch eine ähnliche Arbeit über Decamps bereits verdient gemacht hat, soeben in glänzender Ausstattung veröffentlicht hat.

In einer kurzen Einleitung giebt Moreau eine Skizze der Biographie seines langjährigen Freundes. Seine Werke wurden jahrelang schlecht bezahlt; der Massacre in Scio mit 6000 Frcs., seine Grablegung mit 5000 Frcs., seine Dekorationsarbeiten in der Bibliothek der Deputirten mit 20,000 Frcs. 1845 verlangte Delacroix für seinen Marino Faliero 1000 Frcs., ohne ihn verkaufen zu können.

Erst mit dem Jahre 1852 wendete sich für Delacroix, der in diesem Jahre bereits sein 53. Lebensjahr erreicht hatte, das Glück. Den Marino Faliero, den er 1845 nicht um 1000 Frcs. verkaufen konnte, erwarb 1856 Bournet-Aubertot um 12,000 Frcs., Pereire übernahm ihn mit 60,000 Frcs.; später ist er um den Preis von 80,000 Frcs. in den Besitz des Herrn Richard Wallace übergegangen. Er selbst war ganz überrascht von der Wendung in der Anschauung des Publikums. . . . Eh bien, oui! cher ami — schreibt er am 14. April 1853 einem Freunde — c'est vraiment à n'y pas croire, et pour ma part je n'y comprends rien. Il semble maintenant que mes peintures soient une nouveauté récemment découverte, les amateurs vont m'enrichir après m'avoir méprisé.

Als sechs Monate nach dem Tode Delacroix's (13. August 1863) sein Nachlaß versteigert wurde, drängte sich Alles, um den Künstler zu ehren. Es wurden 361,065 Frcs. eingenommen, davon nur 3,963 auf sein Atelier, seine Möbel und Bibliothek fielen, alles andere auf seine Bilder, seine Studien nach der Natur wie nach alten Meistern, seine Zeichnungen und Aquarelle, Radirungen und Lithographien.

In wohlthuender Ordnung mit sachkundiger Genauigkeit wird das Oeuvre des E. Delacroix vorgeführt, seine Porträts, dann seine Originalwerke, 23 Radirungen, 107 Lithographien, 17 Xylographien, dann die Reproduktionen nach Delacroix. S. 159 beginnt die Aufzählung seiner Gemälde, chronologisch geordnet, nach den „Salons", in denen sie dem Publikum vorgeführt wurden. Mit dem Salon von 1822, dem „Dante und Virgil", beginnt der Reigen; 1859 ist Delacroix zum letzten Male im Salon erschienen.

Dann folgt das Verzeichniß der Bilder, die sich in Museen befinden, welche öffentliche Räume schmücken, die Kirchen, die Porträts, die er gemalt hat, die Bilder, welche in öffentlichen Versteigerungen vorgekommen sind.

Alles ist mit höchster Genauigkeit gearbeitet; bei jeder Lithographie und Radirung sind die Etats beschrieben, überall sind Preise und die jedesmaligen Besitzer angegeben. Jeder Abtheilung geht eine instruktive Einleitung voraus, — nirgends ein philosophisches und ästhetisches Gesalbader, eine feuilletonartige Causerie, überall Bemerkungen von sachlichem Werthe, ganz geeignet, uns über den Künstler und seine Werke zu instruiren.

Das Buch von Ad. Moreau ist ein vollständiger Führer in die Werke Delacroix's; wer es durchsieht, erhält einen Einblick in die Arbeit eines der bedeutendsten, wenn auch excentrischen Maler des heutigen Frankreich. Und welch' eine Arbeitskraft war Delacroix! — Schwächlich seinem Körperbaue nach und kränklich, war er doch ganz hingegeben dem Berufe, der ihn zum Maler machte, und der Kunst, die er nicht wie ein Geschäft, mit ordinären Gesinnungen, nicht des Geldgewinnes wegen, betrieb. Ungleich vielen unserer Zeitgenossen, aber wie Ingres, Flandrin u. A. durchdrungen von den idealen Zwecken, welche der Kunst allein ihre bevorzugte Stellung im Leben zu sichern vermögen, hat Delacroix das coloristische Prinzip in Frankreich glänzend vertreten und zugleich eine Kraft der Erfindung und dramatischen Gestaltung gezeigt, die wir bei keinem Künstler seiner Nation gegenwärtig wiederfinden. Allen denen, die sich für Delacroix und die moderne französische Kunst interessiren, wird das Buch von Ad. Moreau eine willkommene Erscheinung sein. **R. v. E.**

Alois Egger, Deutsches Lehr- und Lesebuch. III. Theil. Vorschule der Aesthetik. Wien, A. Hölder. 1872. 8.

Der Unterzeichnete begrüßt in diesem Werke freudig einen ersten, verständig angelegten und mit dem Streben nach Concentration auf gewisse Hauptpunkte durchge-

Digitized

führten, für Lehrer und Schüler der obersten Klassen höherer Lehranstalten berechneten Versuch einer Vorschule der Aesthetik. Die Frage, ob es sich nicht empfohlen hätte, den Lesestoff für die Schüler scharf und durchgängig vom Lehrstoff äußerlich zu scheiden, die dem ganzen Werke gilt, soll dabei nicht näher berührt werden.

Ein solches Lehr- und Lesebuch wird sehr nützlich neben der Zergliederung anschaulich vorgeführter Kunstwerke hergehen, wofür natürlich die beigegebenen Holzschnitte nicht Unterlagen, sondern Belebung der Erinnerung an das unmittelbar oder in großen wirksamen Copien Geschaute darbieten. Der Anschluß an nahe liegende Anschauungen ist für österreichische Kreise, für welche das Werk zunächst gilt, sehr glücklich, scheint mir, durchgeführt. In Beziehung auf die Anordnung wird sich bei einer etwaigen neuen Auflage die Einfügung der sogenannten Nebenkünste in den näheren Kunstbereich der Architektur, Plastik, Musik ꝛc. empfehlen.

Gegenüber den bisherigen Aesthetiken für Schulen von Oeser ꝛc., welche meist verwässerte allgemeine Begriffe oder dunkle Gefühlsergüsse enthalten, aber auch gegenüber der einfachen Hingabe der neuen Handbücher und Leitfaden der Kunstgeschichte in die Hände der Schüler, welche den Vorzug eines einheitlichen, übersichtlichen Ganzen darbieten, hält Referent die Auswahl mustergiltiger Aufsätze und Aussprüche aus dem Bereiche besonders unserer großen Dichter, Denker und Kritiker für den Bildungszweck der Schule für besonders entsprechend. Er hat überhaupt schon lange ein gutes ästhetisches Lesebuch für den Gebildeten, das die weithin zerstreuten und verborgenen Schätze unserer originalen ästhetischen Literatur zu sammeln versteht, für ein wahres Bedürfniß erkannt. Auch Herr Egger wird bei erneuerter Ueberarbeitung noch mehr die Abschnitte aus den allbekannten Kunstgeschichten beseitigen und vor allen auch Originaläußerungen der Künstler selbst, wo sie in schöner Form vorliegen, Raum verstatten müssen.

Oesterreich, welches auf dem Gebiete des frischen, vielseitigen und mit der Wissenschaft wie dem Leben gleich verknüpften Kunstlebens so rüstig andern Ländern vorangeht, kann sich auch dieses Versuches eines ästhetischen Lehr- und Lesebuches freuen.

Heidelberg. A. V. Stark.

Eine Abhandlung über Van Dyck von Frans de Potter und Jean Broeckart hat vor Kurzem den Preis Stassaert's erhalten, welchen die königliche Akademie zu Brüssel alle sechs Jahre für eine Lobschrift auf einen berühmten Belgier zu vertheilen hat. Der von P. de Decker verfaßte Bericht über den Erfolg des Preisausschreibens findet sich abgedruckt im Journal des Beaux-Arts No. 13.

Nekrologe.

B. **Carl Emanuel Conrad**, einer der hervorragendsten Architekturmaler der Düsseldorfer Schule, starb den 12. Juli im Bürgerhospital zu Köln, wo er die Heilung von einem hartnäckigen Unterleibsleiden suchte, die ihm ein mehrwöchentlicher Aufenthalt im Bade Neuenahr nicht gewährt hatte. Er war 1810 in Berlin geboren und empfing dort auch seine erste künstlerische Ausbildung. 1835 übersiedelte er nach Düsseldorf, besuchte bis 1839 die Akademie und arbeitete seitdem im eigenen Atelier. Zugleich ertheilte er Unterricht in der Perspektive und wirkte eine lange Reihe von Jahren als Lehrer der städtischen Realschule. Der König von Preußen verlieh ihm den Professortitel und den rothen Adlerorden, und vom Papste erhielt er eine goldene Medaille. Seine Gemälde stellen meist mittelalterliche Bauwerke dar, häufig mit landschaftlicher Umgebung. Sie zeichnen sich sämmtlich durch charakteristische Wiedergabe der Architekturformen, selbst in den kleinsten Einzelheiten, durch wissenschaftliche Genauigkeit und eine überaus sorgfältige Ausführung aus. Besonders hervorzuheben sind: die Quirinuskirche in Neuß (1837), der Kreuzgang von St. Severin in Köln (1837), Ansicht von Wetzlar (1840), der Dom in Mainz (1841), Custom-House in London (1852) und namentlich die beiden Ansichten des Kölner Doms in seiner Vollendung, von denen die erste in den Besitz des Königs Friedrich Wilhelm IV. gelangte, die zweite aber, die in kolossalem Maßstabe ausgeführt war, von einem katholischen Verein dem Papste zu seinem silbernen Regierungsjubiläum zum Geschenk gemacht wurde. Conrad überbrachte das Bild selbst nach Rom und empfing dort noch mehrere Aufträge. Das vollendete Innere des Kölner Doms malte er ebenfalls. Dasselbe ist gleich den ebengenannten Bildern und der Ansicht des Kabinets Pius IX. in Rom in lithographischer Nachbildung erschienen. Auch als Aquarellmaler leistete Conrad sehr Tüchtiges, wie sein letztes größeres Werk: „Ansicht der Alterthumssammlung im Schlosse Sigmaringen" und vieles Andere genugsam beweist.

K. **Hiram Powers**, amerikanischer Bildhauer, starb am 27. Juni in Florenz, nachdem er schon längere Zeit gekränkelt hatte. Powers wurde am 29. Juli 1805 zu Woodstock, im Staate Vermont, geboren, wo sein Vater Landbau trieb. Die Familie wanderte später nach Ohio aus, und nach des Vaters Tode ging Hiram nach Cincinnati, wo er erst in dem Leizimmer eines Hotels Anstellung fand, dann Ladendiener bei einem Produktenhändler und endlich Uhrmacher ward. Das Modelliren erlernte er von einem Deutschen, und da er sich in diesem Fache sehr geschickt zeigte, so wurde ihm die Direktion des Wachsfiguren-Kabinets im Western-Museum in Cincinnati anvertraut, welche Stellung er sieben Jahre inne hatte. 1835 ging er dann nach Washington, modellirte daselbst die Büsten vieler hervorragender Männer und siedelte zwei Jahre später, von Herrn N. Longworth unterstützt, nach Florenz über, welches seitdem fast stetig sein Wohnplatz blieb. Außer zahlreichen Büsten hat man von ihm auch eine Reihe idealer Werke, darunter „Eva", seine erste derartige Statue, „Die griechische Sklavin", wohl das populärste Produkt seines Meißels und mehrmals wiederholt, „Der Fischerknabe", „Amerika", „Il Penieroso", „Proserpina" (Büste) und eine Statue „California". Auch ist von ihm die Portraitstatue Daniel Webster's in Bronze, vor dem Statehouse zu Boston. Die Nachwelt wird kaum in Powers die künstlerische Größe gelten lassen, welche seine Landsleute ihm vindiciren möchten, und die Erzählung, welche in seinen Nekrologen steht, daß nämlich Thorwaldsen beim Anblick des Modells der „Eva" geäußert habe, Powers sei der größte Bildhauer, den man seit Michelangelo gesehen habe, wird man wohl nicht allzu wörtlich nehmen dürfen. Seine vielgefeierte „griechische Sklavin", die zur Zeit ihrer Entstehung allerdings als Werk eines amerikanischen Bildhauers ein Phänomen sein mochte, ist so einfach in der Auffassung, daß sie aufhört interessant zu sein, und wenn amerikanische Schriftsteller alle möglichen Gefühle in die Statue hineindivinirt haben, so geht daraus schon hervor, daß sich über die äußere Erscheinung, also gerade das plastische Element, nur wenig sagen läßt. Die Bronzestatue Webster's ist zwar ein recht tüchtiges Werk, leidet aber an der fatalen Verbindung des römischen Fascesbündels mit dem modernen Frack, welche unwiderstehlich lächerlich wirkt, und die Statue der „California", gegenwärtig im Metropolitan-Museum zu New-York befindlich, ist eine der frostigsten Allegorien, die man sich nur denken kann. Ein nacktes, unschönes Weib, in steifer Haltung, neben sich einige riesige Krystalle, hält vor sich in der einen Hand die Wünschelruthe, welche den Goldgräber verlockt, und hinter sich in der andern

Hand die Dornen, deren sich der enttäuschte Abenteurer zu versehen hat! Im Fache der Portraitskulptur dagegen wird Powers wohl immer seinen Rang behaupten, wenigstens scheinen alle Stimmen darüber einig zu sein, daß er in dieser Spezialität Eminentes geleistet habe.

K. **Joseph Fagnani**, italienischer Portraitmaler, der in gewissen Kreisen beliebt und beschäftigt war, starb vor einiger Zeit in New-York. Am bekanntesten waren seine „neun Musen", eine Serie von Bildern lebender Amerikanerinnen, als Musen verkleidet, welche eben so viele Typen amerikanischer Frauenschönheit vorstellen sollten und in den größeren Städten der Union für Geld gezeigt wurden.

Kunstgeschichtliches.

x. **Darmstadt.** In einer kürzlich abgehaltenen gemeinsamen Versammlung der Kunstgenossenschaft und des Vereins für hessische Geschichte und Alterthumskunde hielt der Professor der Kunstgeschichte am Großherzogl. Polytechnikum, Hofrath Dr. Schäfer, einen Vortrag über kürzlich von ihm angestellte Forschungen, deren Ergebniß geeignet ist, einen dunkeln Punkt der ältesten deutschen Baugeschichte in helles Licht zu stellen und diesen Zweig der Kunstwissenschaft um ein bedeutendes Moment zu bereichern. Herrn Dr. Schäfer ist es nämlich geglückt, in der Kirchenruine des Klosters Steinbach bei Michelstadt im Odenwald die untrüglichen Bestandtheile eines Karolingerbaues aufzufinden, und er hat theils an der Hand historischer Daten, theils unterstützt von kunstgeschichtlichen Thatsachen dargethan, daß in dieser Kirchenruine die Basilika zu erkennen sei, die Einhard (Eginhard, Karl's des Großen Eidam und Biograph) um's Jahr 815 vor seinem Uebergang nach Seligenstadt gründete, wo er um 825 zu Ehren der hh. Peter und Marcellin eine zweite Basilika errichtete. Ueberreste der Seligenstädter Basilika sind vor etwa zwei Jahren bei der Erneuerung der Kirche hervorgetreten und bestehen in den Arkaden des Mittelschiffs, deren künstlerische wie technische Behandlung den Karolingerursprung unwiderleglich bezeugt. Dieses Resultat veranlaßte Herrn Dr. Schäfer zu Forschungen nach der älteren Einhard-Gründung zu Michelstadt, wo bisher jede Spur des Bauwerks als weggetilgt angenommen worden war. Mit Unrecht. In der die Steinbacher Klosterruine genannten Kirche, zehn Minuten von Michelstadt entfernt, überraschte den Forscher das Vorhandensein des karolingischen Bauformes in vollster Uebereinstimmung mit den Kriterien des Seligenstädter Denkmals, nämlich Pfeiler aus nach römischer Weise gebrannten Ziegeln mit sehr breiten Lagen feinkörnigen Mörtels, dazu dichte Stellung dieser schlanken, säulenartigen Pfeiler in rascher rhythmischer Aufeinanderfolge, strenge Profilirung der Kämpfer und Apsidengesimse, Alles nach den gleichen Gesetzen, zum Theil sogar analog den Profilirungen der Palatialbasilika zu Ingelheim. Warum die Steinbacher Ruine bisher als romanisch galt, das liegt theils in dem Umstand, daß man bisher den Schwerpunkt der Beurtheilung in späteren baulichen Zuthaten des 12. Jahrhunderts erblickte, den Baukern aber völlig übersah, theils darin, daß Michelstadt und Steinbach als zwei getrennte Gründungen angesehen wurden. Der Vortragende stellte sich auf den Standpunkt des Identitätsverhältnisses beider Stiftungen und vertheidigte diese Ansicht mit so durchschlagenden Gründen, daß die Versammlung von seinen Ausführungen sichtlich befriedigt war und für diese Tage einen Ausflug nach der merkwürdigen Oertlichkeit zu unternehmen beschloß. Daß das Wiedererstehen der Einhard-Basilika im Odenwald unsere fachwissenschaftlichen Kreise auf das lebhafteste beschäftigt, bedarf hiernach kaum der Erwähnung, und ohne Zweifel wird das Interesse daran auch in der übrigen Gelehrten- und Künstlerwelt rege werden. In dieser Voraussetzung mögen Ihnen diese wenigen Zeilen für jetzt genügen. Herr Dr. Schäfer selbst wird die Ergebnisse seiner Forschungen in einem umfassenderen Aufsatz niederlegen, den er für Ihre Zeitschrift bestimmt hat.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 29.

Die chinesischen und japanesischen Lackarbeiten. Die keramische Ausstellung zu Coburg.

Deutsche Bauzeitung. No. 56.

Das Münster zu Strassburg. — Vom Dome zu Ulm.

Anzeigen für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 6.

Der Lübecker Todtentanz vor seiner Erneuung im Jahre 1701. Von W. Mantels.

Gazette des Beaux-Arts. Juli.

Le grand salon du chateau de Saint-Roch, von O. Merson. Mit Abbildungen. — L'art Phénicien, von E. Renan (Schluss). Mit Abbildungen. — Salon de 1873, von G. Lafenestre (Schluss). Mit Abbildungen. — Musée de Lille: Le musée de peinture; IV. Artikel, Ecole Hollandaise, von L. Gonse. Mit Abbildungen. — Exposition rétrospective d'Amsterdam, von H. Havard (I. Artikel). (Mit Abbildungen.) — Le couronnement de la vierge, d'après un carton de Raphaël, tapisserie retrouvée au Vatican, von Pallard. Beigegeben: Die Treue, nach Lechevallier-Chevignard radirt von Didier. — Christus im Grabe, nach L. Lévy radirt von Waltner. — Weibliches Portrait, nach Pourbus radirt von Le Rat.

Inserate.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Nachdem der Unterzeichnete für das deutsche Reich die Generalagentur der „**Gesellschaft für vervielfältigende Kunst**" übernommen hat, bringt er hiermit zur Kenntniss, dass er für nachstehende Städte den beigesetzten Buchhandlungen eine Lokalagentur zugetheilt hat:

Aachen: M. Jacobi. — **Barmen** und **Elberfeld**: Baedeker'sche Buchhandlung. — **Basel**: Felix Schneider. — **Bern**: J. Dalp'sche Buchhandlung. — **Berlin**: E. Quaas. — **Bonn**: Marcus'sche Buchhandlung. — **Bremen**: G. A. von Halem. — **Breslau**: Trewendt & Granier. — **Carlsruhe**: Bielefeld's Hofbuchhandlung. — **Cöln**: J. G. Schmitz'sche Buchhandlung. — **Danzig**: F. A. Weber. — **Darmstadt**: J. P. Diehl's Sortiment. — **Dresden**: G. Schoenfeld (R. von Zahn). — **Düsseldorf**: Gottewitz'sche Hofbuchhandlung. — **Elsterberg**: C. A. Diezel. — **Frankfurt a. M.**: Joh. Alt. — **Genf**: Carl Menz. — **Gotha**: E. F. Thienemann, Hofbuchhandlung. — **Hagen**: Gust. Butz. — **Hamburg**: W. Mauke Söhne. — **Hannover**: Theod. Schulze. — **Heidelberg**: G. Weiss. — **Hildesheim**: A. Lax. — **Kiel**: Universitätsbuchhandlung. — **Königsberg**: Hübner & Matz. — **Lübeck**: Bolhoevener & Seelig. — **Magdeburg**: Emil Baensch, Hofbuchhandlung. — **Mailand**: Theod. Laengner. — **Mainz**: V. von Zabern. — **Mannheim**: Frz. Bender. — **München**: Hermann Manz. — **Nürnberg**: Schrag'sche Hofbuchhandlung. — **Oldenburg**: Ferdinand Schmidt. — **Osnabrück**: Rackhorst'sche Buchhandlung. — **Potsdam**: Gropius'sche Buchhandlung. — **Rostock**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Schwerin**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Stettin**: H. Dannenberg. — **Strassburg**: C. F. Schmidt. — **Stuttgart**: Jul. Weise's Hofbuchhandlung. — **Tübingen**: H. Laupp'sche Buchhandlung. — **Wiesbaden**: Feller & Gecks. — **Würzburg**: Adalbert Stuber. — **Zürich**: Schabelitz'sche Buchhandlung.

Leipzig, im Juni 1873.

E. A. Seemann,

Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Digitized by Google

Vor Kurzem ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen

von

Prof. William Unger.

Mit Text

von

Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.

I. Das Festmahl der Offiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).

II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).

III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schutzencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).

IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).

V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).

VI. Die Offiziere des Cluvenier-Schutzencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).

VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schutzencorps zum H. Georg; 1639.

VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.

IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.

X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift auf althofland. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.

„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „

„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Bei **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Goethe's
GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 18 Sgr.

Kürzlich ist erschienen und durch jede Buch- & Kunsthandlung zu beziehen:

Funfzehn Radirungen

von

Unger, Clauss und **Laufberger.**

Aus dem Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgewählt.

kl. Folio. Preis: 10 Thlr.

Leipzig, im Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Aquarellen [169]

und

Handzeichnungen

in grosser Auswahl, z. B.:

Andreas Achenbach (Federzeichnung).

Eug. Adam, Bezold, Camphausen, Corrodi (Rom), **Calame, Enhuber, Eibner, Rottmann, Frommel, Hünten, Induno, Jutz, Kuhn, Lindenschmitt, G. Süss, Vermeersch, Wegelin, Witmer,** } Aquarellen,

Peter Hess, Friedr. Voltz, Mor. v. Schwind, R. Kretschmer, } Bleistiftzeichnung.

ferner eine Anzahl sehr schöner **Bleistiftzeichnungen** von **Wilhelm von Kaulbach** aus früherer Zeit empfiehlt

E. A. Fleischmann's

Königl. Hof-, Buch- & Kunsthdlg.

MÜNCHEN,

Permanente Kunstausstellung

und

Gemälde-Salon Münchener Künstler,

Maximilianstrasse.

Soeben wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen: [170]

Ingo

und

Ingraban

von

Gustav Freytag.

A. u. d. Titel:

Die Ahnen. Roman von G. Freytag. Erster Band.

Dritte Auflage.

Ein Band in Oct. Pr. 2 Thlr. 7½ Gr.
Gebunden 2 Thlr. 18 Gr.

Leipzig, Verlag von S. Hirzel.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Galerie
zu
KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Price in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 43.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königspl. 3) zu richten.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

8. August 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der berliner Gypspapst. — Umgestaltung der Wiener Centralcommission. — M. Haushofer. — Wiener Privatausstellung alter Gemälde. — Hamburg als Hochschule. — Münzeinlösung der neuen Gulden in Wien. Aus Koloswar, Aus Tirol, Aus dem Atelier des Bildhauers Schies. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Der berliner Gypspapst.

Von Bruno Meyer.

Sie haben Recht, die Zeitschrift darf zu dem Böttticher'schen Skandal im Berliner neuen Museum nicht länger schweigen, und sie hätte längst in ausführlicher Weise das Wort ergreifen müssen, wenn sie nicht das beruhigende Bewußtsein hätte, vor allen öffentlichen Organen in Deutschland, wenn auch nur vorübergehend und mit wenigen Worten, ihre Verurtheilung des neuen Böttticher'schen Aufstellungsprincips ausgesprochen zu haben.

Was ich damals hier nur kurz angedeutet habe, das ist von mir, lange bevor der allgemeine Sturm ausbrach, an zwei anderen Stellen etwas ausdrücklicher und nachdrücklicher wiederholt worden: in der „Deutschen Warte“ und in der „Gegenwart“. Ich bin aber für diese mehrfachen Beanstandungen seines eigensten Werkes von Herrn Professor Böttticher mit einem mitleidsvollen Schweigen geschont worden, wahrscheinlich weil er mir eine viel zu geringe Autorität zugesteht, als daß er es der Mühe werth halten sollte, mir die seinige oder irgend etwas entgegenzusetzen. In jenem Urtheile nun stimme ich ihm bei: auch ich kann in meinen Worten nichts Autoritatives erblicken, sondern da ich überhaupt keine Unfehlbarkeiten anerkenne und am allerwenigsten mich selber, wie Herr Böttticher thut, für unfehlbar halte, so muß ich dem, was ich sage und schreibe, Gewicht und Werth durch die innere Wahrheit und die Wucht der Argumente zu geben suchen, und ich freue mich, im vorliegenden Falle, auch ohne die Aufmerksamkeit Böttticher's erregt zu haben, durch die allgemeine und unter den Competenten einmüthige Verurtheilung des Böttticher'schen Werkes im Berliner Museum gerechtfertigt worden zu sein.

In weiteren Kreisen wurde die Aufmerksamkeit erst auf diese Angelegenheit gelenkt, als Professor Conze in den „Preußischen Jahrbüchern“ und Professor Lübke in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ die Sache zur Sprache brachten, worauf Herr Professor Böttticher, wie bekannt, in einer kleinen Brochüre antwortete, die denselben Titel wie die Conze'sche Studie trägt: „Von den Berliner Museen“, mit dem zur Charakteristik ihres Inhaltes dienenden Beisatze: „Eine Berichtigung an (!) A. Conze in Wien“. Zu diesem glänzenden Deutsch auf der ersten Seite bildet die wunderbar glänzende Logik auf der letzten Seite, mit welcher Conze's Vorwurf wegen Böttticher's überwendlichen und unlesbaren Stiles parirt werden soll, ein treffliches Pendant.

Dieses Opus, welches, wenn man ihm die Ehre anthut, es ernsthaft zu nehmen, eine Tonart in die wissenschaftliche Streitangelegenheit hineinträgt, wie sie in den Blüthezeiten theologischer und philologischer rabiater Händel kaum erhört war, hat eine Anzahl von anderen Forschern veranlaßt, gleichfalls ihre Stimme in dem Streite erschallen zu lassen. So hat Reinhold Kekulé in der Zeitschrift: „Im neuen Reich“ sich ganz im Sinne Conze's erklärt, ebenso nach ihm in der „Gegenwart“ Adolph Rosenberg, und sehr treffend Alfred Woltmann. Lübke hat die taktlosen und fast gemeinen Schmähungen, welche das Pamphlet Böttticher's ohne jede Veranlassung gegen ihn persönlich geschleudert hat, bereits in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ mit einer ungewöhnlich scharfen, aber wohlverdienten öffent-

Digitized by Google

lichen Züchtigung Böttiher's erwidert, und er bedarf wahrlich keines Anwalts. Ebenſo würde man meinem Gefühle nach Conze beleidigen, wenn man es für nöthig hielte, auch nur ein Wort über und gegen die ſchmachvolle Behandlung zu verlieren, die ihm Böttiher's Hochmuth hat zu Theil werden laſſen. — Ich kann mir aber nicht verſagen, auf einige nicht perſönliche Punkte der Brochüre näher einzugehen und zunächſt energiſchen Proteſt gegen die Verunglimpfung eines Verſtorbenen einzulegen, welche nach Inhalt und Form den Profeſſor Böttiher außerhalb der rückſichtsvollen Formen des geſelligen Verkehrs ſtellt.

Es iſt ſelbſt als Unverſchämtheit noch ungeheuerlich, einem Manne von dem feinen Sinne und dem gediegenen Wiſſen eines Karl Friederichs nachzureden, er habe die Marmorwerke des Berliner Muſeums nicht vorweg in ſeinem Buche: „Berlin's antike Bildwerke" behandelt, weil es ihm hierfür an brauchbaren Vorarbeiten, d. h. im Böttiher'ſchen Sinne: an bequemen Quellen zum Abſchreiben gefehlt habe, welche nach Böttiher's Meinung über die Gypsabgüſſe reichlich fließen. Ich muß natürlich der Sache wegen über ſolche Inurbanitäten hinwegſehen, um überhaupt mit Böttiher's ſo zu ſagen Gedanken und Meinungen verhandeln zu können. Ich wende mich daher zu dem Sachlichen, was er über Friederichs' Verzeichniß der Gypsabgüſſe im neuen Muſeum, die „Bauſteine zur Geſchichte der griechiſch-römiſchen Plaſtik", ſagt.

Allgemein hat man Friederichs' „Bauſteine" als einen wiſſenſchaftlichen Katalog der Berliner Gypsſammlung betrachtet. Böttiher widerſpricht dem eigentlich aus keinem Grunde. Man muß ſeiner Logik und ſeinem Stile ſo weit zu Hülfe kommen, daß man das, was er durch ein „daher" als Folge bezeichnet, als den Grund gelten läßt. Das Buch iſt alſo kein Katalog, weil es auch Werke beſpricht, die nicht im neuen Muſeum, ſondern in der Gewerbe-Akademie vorhanden ſind.

Wenn Herr Prof. Böttiher im Stande geweſen wäre, den Sinn des Friederichs'ſchen Planes zu erkennen, ſo würde er leicht eingeſehen haben, daß gerade aus dieſem Plane ſich die Aufnahme im neuen Muſeum noch nicht vorhandener Bildwerke, wenn Friederichs einen Katalog der Muſeumsſammlung ſchreiben wollte, erklärt. Es liegt das eben in der Natur der Sammlung, welche aus Kopien, d. h. vielfach vorhandenen Kunſtwerken, beſteht. Eine ſolche Gypsſammlung ſteht alſo etwa einer Kupferſtichſammlung parallel, und wenn Jemand zu ſeiner eigenen ſehr umfaſſenden Kupferſtichſammlung einen Katalog verfaßte, mit der Abſicht, daß Andere darnach ihre Sammlungen ordnen könnten, ſo würde er ſehr wohl thun, von denjenigen Werken, welche er zwar nicht beſitzt, welche aber als ſehr wichtige ihm für ſeine und jede andere Sammlung beſonders wünſchenswerth erſcheinen, auch ſchon immer Bericht zu geben nach den an anderen Stellen vorhandenen und ihm bekannt gewordenen Exemplaren.

Genau dies iſt aber der Fall mit dem Friederichs'ſchen Buche. Er wollte an der Hand der Berliner Sammlung, welche mit dem Zwecke geſtiftet worden iſt, eine möglichſt vollſtändige Darſtellung des ganzen Befundes antiker Plaſtik zu ſein, die Bauſteine zu einer Geſchichte der griechiſch-römiſchen Plaſtik zuſammentragen und durch dieſe Arbeit bei der Einrichtung und bei dem Studium anderer ähnlicher Sammlungen eine praktiſche Anleitung geben. Da er nun mehrere weſentliche „Bauſteine" in der vorliegenden Sammlung nicht, wohl aber in einigen in der Nähe befindlichen antraf, ſo zog er dieſe, durchaus in Konſequenz ſeines Grundgedankens, der eben auf mehr als einen bloßen Katalog ging, ſchon gleich jetzt mit in den Kreis ſeiner Betrachtung.

Wie ein Buch deswegen nicht ein Katalog ſein ſoll, weil unter ausdrücklicher Betonung dieſes Umſtandes, auch Werke in demſelben aufgeführt werden, die nicht in der Sammlung vorhanden ſind, aber über kurz oder lang hineinkommen könnten und ſollten, iſt unerfindlich. Ein willkürlich lückenhaftes Verzeichniß würde man allerdings berechtigt ſein, des Titels „Katalog" unwürdig zu erklären; aber ein Werk, welches dem geſammten Beſtande einer beſtimmten Sammlung vollſtändig gerecht wird, iſt von einem Kataloge nur mit Böttiher'ſcher Logik zu unterſcheiden. Und wenn nun Conze die neue Aufſtellung mit dem Friederichs'ſchen Kataloge und nicht mit der alten Aufſtellung verglichen hat, und ihm daraus von Böttiher ein Kriminalverbrechen gemacht wird, ſo iſt darauf einfach zu antworten, daß Conze, der ebenſo gut wie jeder Andere die Schwächen der Berliner Aufſtellung, wie ſie war, ſehr wohl kannte, jede Aufſtellung an dem Ideale, welches dort zu erreichen war, meſſen wollte und mußte. Dieſes Ideal war eben bei Friederichs vorgebildet und hätte nicht in den großen Grundzügen allein, die in der wirklichen Aufſtellung bereits innegehalten waren, ſondern ſelbſt in den meiſten Details nachgebildet werden müſſen.

Natürlich verſucht Böttiher dann ſein Princip der Aufſtellung gegenüber der hiſtoriſchen Anordnung zu rechtfertigen. Man ſollte allerdings annehmen können, daß außer Böttiher kaum noch ein auf Zurechnungsfähigkeit in dieſen Dingen Anſpruch machender Menſch ihm da ein williges und geneigtes Ohr leihen und die Frage aufwerfen könnte, welcher Nutzen von einer hiſtoriſchen Aufſtellung zu erwarten ſei. Es giebt aber bei den wunderlichen Verhältniſſen, die in Berlin zur Zeit beſtehen, in Kunſt- und Verwaltungskreiſen gar nicht wenige Leute, die, ihren eigenen Verſtand gänzlich gefangen gebend, ſo ſchließen: Böttiher iſt durch ſeine

Tektonik ein so ausgezeichneter Mensch, daß man ohne Weiteres, wenn er etwas thut, annehmen muß, es ist verständig, gedankenvoll und richtig.

Ich will einmal die Voraussetzung dieser Schlußfolgerung ganz unbedingt als berechtigt anerkennen, obgleich nachgerade selbst die Berliner Architekten zu der gewonnenen Einsicht auch den Muth der öffentlichen Anerkennung für die Thatsache haben könnten, daß Böttticher's Tektonik bereits eine der Geschichte angehörige, eine nur noch in gewissen Beziehungen gültige Arbeit ist, deren nie zu leugnenden und zu vergessenden Vorzügen aber eine Anzahl schwer wiegender Schwächen gegenübersteht, hinreichend, ihr namentlich dasjenige normative Ansehen, welches sie in der Berliner Architekturschule hat, abzuerkennen.

Indessen ich nehme die Voraussetzung einmal an; so ist doch die Schlußfolgerung so ungeheuerlich, wie nur irgend eine sein kann. Es kann Jemand über das Wesen und die Bedeutung der architektonischen Formen sehr tief gedacht und sehr Vortreffliches producirt und trotzdem für die Plastik mangelhafte Kenntniß und mangelhaftes Verständniß haben. Auf jedem anderen Gebiete als dem der Taktonik hat Böttticher seine Legitimation erst zu erbringen, und dadurch, daß er Böttticher ist, hat nichts außer seinen tektonischen Arbeiten irgend welche Gewähr und Autorität.

Mögen seine begeisterten Anhänger auch an diejenigen Arbeiten, welche er auf nicht tektonischen Gebieten hervorbringt, mit einer übertriebenen Rücksicht und hochgesteigerten Erwartungen herantreten, mit Zweifel bewundernd und mit Bewunderung zweifelnd, wie es Lessing dem Meister gegenüber verlangt. Wenn sie aber bei der neuesten Production Böttticher's, welche er in den Berliner Sculpturensammlungen beim Aufstellen und beim Katalogisiren geleistet hat, nicht zu der Einsicht gelangen, daß die Bewunderung vor dem Zweifel verstummen muß, und daß dieser Leistung gegenüber eine ganz andere Tonart der Beurtheilung nach dem Lessingschen Kanon der Kritik am Platze ist, dann müssen sie sich schon bescheiden, selber als in keiner Weise befähigt und ausgerüstet für eine Beurtheilung dieser ganzen Sache angesehen zu werden.

Der einstimmige Schrei der Entrüstung über Böttticher's Werk hat inzwischen die Folge gehabt, daß eine Kommission zur Prüfung des Thatbestandes eingesetzt ist, über deren Ergebnisse seine Anhänger sehr erfreut sind. Es ist aber zunächst daran zu erinnern, daß bei unseren Berliner Kunstzuständen für eine solche Untersuchung gar keine geeignete Kommission von unparteiischen Sachverständigen zusammengebracht werden kann, da, wie bekannt, sich die Behandlung all solcher Angelegenheiten in einem bestimmten Turnus von Persönlichkeiten hin und herbewegt. Das Verdikt der Kommission, welches seinem Wortlaute nach nicht vorliegt, und wohl auch nach alter Sitte nicht bekannt gemacht werden wird, gilt übrigens, so viel bekannt, wesentlich nur der Ueberstreichung sämmtlicher Gypsabgüsse, und da lautet dasselbe, hauptsächlich auf die Autorität des Professors der Chemie Weber hin, günstig für Böttticher. Dieser hat nämlich erklärt, der Gyps habe eine solche Kapacität zum Aufsaugen der aufgestrichenen Flüssigkeit, daß dieselbe gänzlich in denselben hineinsinkt, also von einer Veränderung der Oberfläche bei den Gypsabgüssen in Folge der Ueberstreichung keine Rede sein könne. Die übrigen Mitglieder der Kommission haben aber diesen Rapport zum Theil nur mit halbem Herzen, ja selbst mit ausdrücklichem Proteste unterschrieben, wie dies namentlich von dem Bildhauer Professor Wredow*) zu erwähnen ist, dessen gutes Auge sich wahrscheinlich durch die wissenschaftlichen Deduktionen des Professor Weber nicht um seinen gesunden Blick hat bringen lassen. In der That hat Professor Weber unbedingt vergessen, daß eine rein flüssige stearin- oder glycerinartige Substanz nicht regelmäßig, sondern ausnahmsweise zur Anwendung gekommen ist, daß vielmehr überall, wo der Gyps nicht mehr ganz sauber war — bei der schlechten Haltung der Sammlung der allgemeine Fall —, mit richtiger und, wie ich selber gesehen habe, übermäßig dicker Farbe gewirthschaftet worden ist, und daß zu weißer Farbe nicht bloß Oel oder ein sonstiges flüssiges Bindemittel gehört, welches, rein aufgetragen, allerdings vom Gyps in großer Menge aufgesogen wird, sondern auch ein weißes Farbenpigment (hier Bleiweiß), welches zwar fein gerieben, aber doch immer in so großen Körnern angewendet wird, daß zu einem Hineinsinken in die Poren des Gypses keine Möglichkeit vorhanden ist. Es kommt also lediglich darauf an, wie dickflüssig die Farbe in Anwendung gekommen, und wie stark der Farbenauftrag gewesen ist; und es ist ein hinreichend großes Vergehen, wenn, wie feststeht, die Ausführung des Ueberstreichungsmanövers den Betreffenden ohne jede Ueberwachung bei der Ausführung anvertraut ist; und der Augenschein, welcher ja leider nicht verschwindet, spricht noch heute deutlich dafür, daß die Farben allerdings zu dick genommen und aufgetragen sind.

---

*) Derselbe hat mir auf eine höfliche Anfrage und Bitte um thatsächliche Mittheilungen über diese Angelegenheit nicht nur keine Auskunft gegeben — das könnte ihm ja möglicher Weise die (lächerliche) Proclamirung einer Art von Amtsgeheimniß verbieten —, sondern nicht einmal mit zwei Worten geantwortet. Es ist das für den circulus vicious unseres Instanzenzuges in künstlerischen Angelegenheiten und die Anschauung der zu dem famosen Reigen gehörenden Persönlichkeiten charakteristisch. Die spleenig hochmüthige Nichtachtung der öffentlichen und der wissenschaftlichen Meinung ist dort Grundsatz und System, und „ist es gleich Wahnsinn, hat es doch Methode." Es ist eben sehr viel leichter, die Cliquenwirthschaft methodisch zu betreiben, als die Wissenschaft.

Digitized by Google

Außerdem ist es vom Professor Weber als Chemiker nicht, wohl aber von jedem Kunstverständigen zu verlangen, daß er weiß und bedenkt, wie ein fettiger Farbenanstrich, wenn er eine gewisse Stärke erlangt, den Formen des Gypses einen mehr oder minder starken spiegelnden Glanz giebt, der durchaus zu vermeiden ist, weil er die Wirkung der Formen auf das Allerempfindlichste beeinträchtigt.

Kurz, es steht trotz allen Kommissionen, welche dagewesen sind und noch eingesetzt werden können, sie mögen zu Protokoll geben, was sie wollen, fest, daß die Uebermalung der Berliner Gypsabgüsse, an sich eine Hantirung von sehr zweifelhafter Vorzüglichkeit, ohne strenge Ueberwachung und von den Beauftragten ohne Verständniß zum Nachtheile der Sammlung ausgeführt worden ist. Da durch diese Ueberkleisterung der Figuren die ganze Sammlung in ihrem Werthe sehr bedeutend heruntergekommen ist, und da eine in ihrem Principe ja nicht präjudicirte Neuanordnung der gesammten Gypsabgüsse in neu herzurichtenden Räumlichkeiten bevorsteht, da ferner durch die Auslassungen der vorher erwähnten Autoritäten der Wissenschaft die Verwerflichkeit des zoologischen oder — wie ich mich vor Jahren schon ausgedrückt habe — gewürzkrämermäßigen Principes der Anordnung à la Böttticher Allen und ganz gewiß den kunstverständigen Lesern der Zeitschrift deutlich geworden ist, darf diese Seite der Sache fast als abgethan und interesselos, antiquirt angesehen werden. Dennoch mag es mir gestattet werden, in Kürze auf einige der hauptsächlichsten Gesichtspunkte zu Gunsten der historischen Anordnung, die Böttticher umgestoßen hat und im Principe verwirft, hinzuweisen. (Schluß folgt.)

Umgestaltung der Wiener Centralcommission.

* Wir haben unlängst mitgetheilt, daß im Zusammenhange mit der Reorganisation der gesammten Kunstverwaltung in Oesterreich, welche seit vorigem Sommer im Zuge ist, auch eine Umgestaltung der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale des österreichischen Kaiserstaates beabsichtigt werde. Diese Umgestaltung ist jetzt in's Werk gesetzt. Die Wiener Zeitung vom 31. Juli publicirt einen Erlaß des Unterrichtsministers v. Stremayr, durch welchen folgendes vom Kaiser genehmigtes Statut der Centralcommission in Wirksamkeit tritt:

Statut
für die Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

§ 1. Die Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale ist berufen, das Interesse für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale immer mehr zu beleben, die Thätigkeit der wissenschaftlichen Vereine und Fachmänner der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder hiefür rege zu erhalten und zu fördern, die Denkmale unserer Vorfahren und der einzelnen Volksstämme allgemein bekannt zu machen und zur Ehre derselben vor Vernichtung und Verderbniß zu bewahren.

§ 2. Die Centralcommission untersteht dem Minister für Cultus und Unterricht.

§ 3. Die Centralcommission hat ihre Wirksamkeit auf die folgenden Objecte zu erstrecken:

1. Objecte der prähistorischen Zeit und der antiken Kunst (Monumente, Geräthe ꝛc.).

2. Objecte der Architektur, Plastik, Malerei und der zeichnenden Künste (kirchliche und profane des Mittelalters und der neueren Zeit bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts).

3. Historische Denkmale verschiedener Art von der ältesten Zeit bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts.

Hienach zerfällt die Thätigkeit der Centralcommission in eben so viele Sectionen.

§ 4. Die Centralcommission besteht aus einem Präsidenten und 12 bis 15 Mitgliedern, welche den einzelnen Sectionen zugewiesen werden.

§ 5. Jede Section der Centralcommission verhandelt selbständig die ihr zugewiesenen Geschäfte. Zu Verhandlungen über Gegenstände, welche mehrere Sectionen oder allgemeine Angelegenheiten betreffen, versammeln sich dieselben auf Aufforderung des Präsidenten zu gemeinschaftlichen Sitzungen. Jede Section hat das Recht, sich auf Antrag des Präsidenten oder eines Mitgliedes für einzelne Fälle durch Fachmänner mit beschließender Stimme zu verstärken. Die vorgenommene Wahl wird vom Präsidenten bestätigt.

§ 6. Zu Mitgliedern der Centralcommission für die einzelnen Sectionen werden Männer berufen, deren Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst, Archäologie oder Geschichtsforschung anerkannt sind.

Dieselben werden vom Unterrichtsminister nach eingeholtem Vorschlag des Präsidenten auf die Dauer von fünf Jahren ernannt und können nach Ablauf dieser Zeit wieder bestellt werden. Sie beziehen für das von ihnen bekleidete Ehrenamt keinen Gehalt.

§ 7. Der Präsident wird vom Kaiser auf Vorschlag des Unterrichtsministers ernannt.

Er führt bei allen Sitzungen den Vorsitz.

Im Falle seiner Verhinderung vertritt ihn das von ihm bezeichnete Mitglied der Commission.

Dem Präsidenten kommt bei gleichgetheilten Stimmen die Entscheidung zu. Er leitet die Anträge der Centralcommission allenfalls unter Beifügung seiner eigenen Meinung an den Minister und wird durch diesen von den hierüber getroffenen Verfügungen verständigt.

§ 8. Den näheren Wirkungskreis der Sectionen, sowie die Geschäftsbehandlung in den Gesammt- und Sectionssitzungen regeln besondere Instructionen und die Geschäftsordnung, welche vom Minister genehmigt werden.

§ 9. Die wichtigsten Hilfsorgane der Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale sind die „Conservatoren"; dieselben haben die Zwecke der Commission innerhalb des ihnen zugewiesenen Bezirks zu wahren und zu fördern. Sie werden je nach der Richtung ihrer Studien und ihres Berufes entweder für alle oder für einzelne Sectionen ernannt. Ebenso kann sich der Umkreis ihres Wirkens auf einen Kreis oder auf mehrere solche, eventuell auch auf verschiedene Kronländer beziehen.

Bei der Bestellung der Conservatoren ist dafür Sorge zu tragen, daß mit Rücksicht auf jede der drei Sectionen der Centralcommission das ganze Gebiet der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder möglichst vertreten ist. Die Ernennung der Conservatoren erfolgt auf Vorschlag der Centralcommission vom Unterrichtsminister mit der Functionsdauer von fünf Jahren.

§ 10. Die Sectionen correspondiren mit den betreffenden Conservatoren nur durch die Centralcommission.

§ 11. Die Commission hat mit allen für ähnliche oder verwandte Zwecke bestehenden Local- und Landesvereinen in geschäftliche Berührung zu treten und an allen Orten, wo es wünschenswerth erscheint, auf die Gründung neuer Vereine dieses Faches hinzuwirken.

Die Geschäftsverbindung mit Vereinen, sowie mit Privaten erfolgt durch die Conservatoren, welch' letztere überhaupt als Vermittler zwischen diesen und der Centralcommission im beiderseitigen Interesse zu wirken haben.

§ 12. Nach Maß des sich mehrenden Stoffes und des sich erweiternden Kreises der Verbindungen kann die Commission Persönlichkeiten, welche sich den Ruf gründlicher Kenntnisse und wissenschaftlichen Strebens in Beziehung auf Kunst- und historische Denkmäler erworben haben, zu „Correspondenten" ernennen.

§ 13. Die Commission kann aus ihrem Schooße oder außerhalb desselben geeignete Persönlichkeiten für besondere Zwecke ihrer Thätigkeit mit Aufträgen dahin entsenden, wo dies zur Aufnahme eines Objectes oder zur Abgabe eines fachmännischen Urtheils nothwendig erscheint.

§ 14. Am Schlusse eines jeden Jahres erstattet die Centralkommission einen in Druck zu legenden Generalbericht über ihre Thätigkeit an das Unterrichtsministerium. Ueberdies publizirt sie in freier Folge wissenschaftliche Abhandlungen auf dem Gebiete ihrer Wirksamkeit.

§ 15. Die k. k. Behörden sind berufen, die Centralkommission und deren Organe in ihrem Wirken zu unterstützen, sowohl über spezielles Ansinnen als auch unaufgefordert, insbesondere durch geeignete Mittheilung, wenn ihnen in ihrem Wirkungskreise das Vorhandensein eines Kunst- oder historischen Denkmales zur Kenntniß kommt.

§ 16. Die Centralkommission hat alles dasjenige vorzubereiten und in Antrag zu bringen, was auf dem Wege der staatlichen Gesetzgebung zur vollständigen Durchführung der ihr gestellten Aufgaben erforderlich ist.

Personal-Nachrichten.

Dr. **Moriz Thausing** wurde zum außerordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Wiener Universität ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Ausstellung alter Gemälde aus dem Wiener Privatbesitze** wurde der Ankündigung gemäß am 1. d. M. im österreichischen Museum eröffnet und am Eröffnungstage auch bereits der etwa vier Druckbogen umfassende, elegant ausgestattete Katalog ausgegeben. Derselbe zählt 206 Bilder aus 30 Privatsammlungen auf; unter den 112 in der Ausstellung vertretenen Meistern sind es besonders die Niederländer des 17. Jahrhunderts, welche sowohl durch Zahl als durch Importanz der Werke hervorragen. So sind von Frans Hals 9 Bilder, von Rembrandt 4, von Jacob Ruisdael 11, von van Goyen nicht weniger als 27 Bilder ausgestellt. Unter den Werken der van Eyck'schen Schule nennen wir den jetzt dem Gerard David zugeschriebenen Artaria'schen Flügelaltar, unter den Bildern deutscher Meister den prächtigen Hans Kulmbach der Sammlung Fr. Lippmann, unter den Spaniern den herrlichen Murillo (S. Rosa de Lima) des Herrn A. Posonyi, unter den Italienern endlich den h. Sebastian des Herrn Endris, früher dem Giovanni Bellini, neuerdings dem Fr. Buonsignori zugeschrieben, und zwei schöne Porträts von Moretto und Tizian aus der Sammlung Sterne. Näheres über diese höchst interessante Ausstellung, deren Besuch wir nur dringend empfehlen können, in einem der folgenden Hefte der Zeitschrift.

A. J. M. Hamburg. Das Gemälde von Gebhardt, Golgatha, (vgl. Nr. 35 d. Bl. unter Düsseldorf) ist für die hiesige städtische Gemäldegalerie angekauft worden. Indem ich im Uebrigen auf die citirte Stelle verweise, muß ich mich der Meinung eines hiesigen Kritikers, W. Marr, in der „Reform" anschließen, wenn er die häßliche krampfhafte Verdrehung der Füße des todten Heilandes tadelt und es mißbilligt, daß beide Schächer in Nichts von einander unterschieden sind, sowie daß die Landsknechte schon abziehen, obschon sie bis zum Tode der Gekreuzigten hätten dableiben müssen. Diese Mängel sind jedoch nebensächlicher Art, wenn man sich einmal mit den Gebhardt'schen Grundsätzen so oder so auseinander- und über die ausgesuchte stellenweise entschieden bornirte Häßlichkeit der Gesichtstypen hinwegsetzen will. Es will uns aber doch scheinen, als ob man mit dieser realistischen Richtung einverstanden sein und doch wünschen könne, daß es dem Maler gefallen hätte, doch wenigstens ein, wenn auch nicht schönes, doch hübsches oder ansprechendes Gesicht auf seiner Leinwand anzubringen. Die koloristische Ausführung ist, abgesehen von dem schreiend rothen Talar des Johannes und der etwas unruhig bunten Gruppe im Mittelgrunde durchaus fein und gelungen; vortrefflich ist namentlich die geschickte Berechnung, mit der die weißen Lendentücher der Gekreuzigten zur Milderung und Abschwächung der fahlen Leichenfarbe der Sterbenden verwendet werden. Jedenfalls ist das Gemälde eine interessante Erscheinung und eine werthvolle Acquisition, wenn auch die durch Gebhardt inaugurirte Richtung nicht auf widerspruchslose Anerkennung rechnen darf. Es ist mindestens sehr zu bezweifeln, ob die täglich mehr verfallende religiöse Kunst auf diesem Wege einer Regeneration entgegenzugehen hoffen darf. Das Prinzip, welches der Auffassung des Künstlers zu Grunde liegt,

Digitized by Google

ist zu sehr ein Erzeugniß kühler Reflexion, um auf Künstler und Publikum anregend zu wirken, und zu wenig schöpferisch, indem es im Grunde doch nur auf eine längst verflossene Kunstepoche gewaltsam zurückgreift. In jener Vergangenheit lag die Sache doch anders. Wenn ein alter Künstler den Vater Abraham mit einer Reiterpistole ausrücken läßt, um seinen Sohn mittelst Pulver und Blei abzuschlachten, wenn ein anderer die Kinder Israels mit Kanonen und Hakenbüchsen gegen die Beduinen der Sinai-Wüste zu Felde ziehen läßt, so sind sie beide gerechtfertigt erstens durch ihre naive Unwissenheit, der jede Berechnung fremd ist, und zweitens durch die geringe Bildung ihres Publikums, welches das naiv Dargestellte ebenso unbefangen als etwas durchaus Selbstverständliches hinnahm. Heutzutage aber fehlt diese Naivetät nicht allein dem Künstler, welcher sie durch Berechnung nimmer ersetzen kann, sondern auch dem Publikum, welches ihm mit selbständiger Kritik gegenübersteht. Der Grundsatz, biblische Geschichten so zu malen, als ob es Traditionen unseres eigenen Volkes wären, führt doch zu ganz bedenklichen Consequenzen, dürfte schon deßwegen die beabsichtigte Wirkung verfehlen, weil er dem Publikum zu viel und zu wenig zumuthet: zu viel, weil es des Künstlers Intention begreifen soll, zu wenig, weil er eine Unkenntniß oder Unbefangenheit fordert, ohne welche diese Gemälde nicht überzeugend sein können. Gerade die Annahme, daß ein uns näher liegendes Costüm die Dargestellten uns auch menschlich näher rücken und gewissermaßen glaubhafter machen müsse, scheint auf einem entschiedenen Fehlschluß zu beruhen. Das fremdartige oder antike Costüm, und dies braucht darum keineswegs bis auf jede Kleinigkeit archäologisch genau zu sein, wirkt bei weitem überzeugender als die eklektische und eigentlich gar keiner bestimmten Zeit angehörende, im Ganzen aber mittelalterlich anmuthende Costümirung, wie sie auf dem vorliegenden Bilde von Laien und Gelehrten nicht ohne merkliches Kopfschütteln angestaunt wird. Es geht damit ähnlich, wenn der Vergleich verstattet ist, wie mit den Märchen. Ein Feenmärchen, zeitlich oder örtlich in weiter Ferne spielend, ist sicherlich überzeugender als die immerhin genialen Versuche E. T. A. Hoffmann's, die Phantastik des Märchens im Gewande der Neuzeit und in Dresden ihre wundersamen Blüthen treiben zu lassen; Aladdin's Wunderlampe hat für uns mehr innere Wahrheit als der goldene Topf des Studiosen Anselmus. — Es kommt zu dem Allen aber noch ein sehr bedenklicher Umstand hinzu, die Gefahr nämlich, daß das Publikum in dem Bilde etwas ganz Anderes findet, als was der Künstler dargestellt haben will. Man versuche es doch einmal, die Auferweckung von Jairi Töchterlein ohne Etikette hinzuhängen, und nun die Beschauer den Gegenstand des Bildes errathen zu lassen; wie wenige würden das Richtige finden, und wie viele wohl auf den ländlichen Wunderdoktor verfallen! Oder man denke sich Gebhardt's Prinzip auf den über Jesu Tod berathenden Sanhedrin angewandt: es könnte leichtlich eine Sitzung der Inquisition, ein Genfer Ketzergericht oder gar ein evangelischer Oberkirchenrath daraus werden.

Vermischte Nachrichten.

Grundsteinlegung zur neuen Börse in Wien. Am 13. Juli wurde zu Ehren Meisters Theophil v. Hansen, der seinen sechzigsten Geburtstag feierte, durch die beim Bau beschäftigten Architekten und Bauleute die Feierlichkeit der Grundsteinlegung zum neuen Börsengebäude in Wien veranstaltet. Um 11 Vormittags wurde der Meister auf dem festlich dekorirten Bauplatze von dem Personale empfangen und vom Architekten Franz Halmschläger mit einer Ansprache begrüßt. Mit einem herzlichen Dankeswerte erwiederte er die ihm gebrachten Hochrufe. Architekt Hans Auer verlas nun die Bau-Urkunde, welche danach vom Meister Hansen, sowie von den der Festlichkeit Beiwohnenden unterzeichnet wurde, um sodann in einer Glaskapsel verschlossen dem Grundstein beigesetzt zu werden. In der Urkunde heißt es nach dem „Neuen Fremdenblatte“: „Im Jahre 1873 am 13. Tage des Monates Juli versenken wir in feierlicher Weise den Grundstein zum neuen Börsengebäude und übergeben demselben gleichzeitig die vorliegende Urkunde, in welcher die Entstehung und der bisherige Verlauf der Ausführung dieses Werkes verzeichnet ist . . . Es wurde dieser Tag für den feierlichen Akt der Grundsteinlegung ausgewählt, um die sechzigste Geburtstagsfeier des hochgeehrten Meisters Th. v. Hansen in würdiger Weise zu begehen. Möge dieses Werk deutscher Baukunst glücklich seine Vollendung erreichen, möge es den kommenden Tagen ein herrliches Zeugniß sein zur Ehre unseres Meisters und unserer Zeit.“

Aus Rotenburg schreibt man der „Köln. Ztg.“: Der Grundstein zu dem Sieges- und Minnesänger-Denkmal auf der Rotenburg über dem Neckar wurde am 12. Juli feierlich gelegt. Schon erheben sich weithin glänzend große, weiße Sandsteinquadern auf den alten neun Fuß hohen Grundmauern. Sie verkünden dem deutschen Volke die hohe Bedeutung des erneuten Doppeldenkmals. Möge nun auch aus der Ferne jeder wohlwollende Gönner eine Postanweisung senden an den Kassirer des Alterthumsvereins zu Rotenburg in Württemberg. Siebzig Fuß hoch ersteht dann noch vor Schluß des Jahres wieder, was einst als die Zierde, „die Landskron“ Schwabens, gepriesen wurde: die Rotenburg. Frhr v. Ow auf Wachendorf hat bei Gelegenheit der Grundsteinlegung ein Festgedicht verfaßt, das namentlich auch die historischen Momente jener Schwabenburg treffend hervorhebt.

* r. **Aus Tirol.** Das berühmte Schloß Runglstein an der Talfer bei Botzen soll verkauft werden! — In dieser Burg befinden sich die alten Wandgemälde mit Darstellungen aus Tristan und der Heldensage, welche das Ferdinandeum zu Insbruck veröffentlichte. Bereits Kaiser Maximilian I, welcher allerdings für die Kunst Sinn hatte, ließ für ihre Erhaltung sorgen. Nun müssen wir fürchten, daß diese für Literatur- und Kunstgeschichte unschätzbaren Denkmale vielleicht verdorben oder gar dem Untergang geweiht werden. Die Burg gehört der Mensa von Trient; sie wirft allerdings keinen Ertrag ab; deswegen ist die fürstbischöfliche Verwaltung bei der Statthalterei um die Erlaubniß eingekommen, sie für den Ausrufspreis von 5000 Fl. ausbieten zu dürfen. Hoffen wir, daß die österreichische Regierung das Nöthige vorkehre, damit wir nicht wieder, wenn ein Unheil geschehen ist, den traurigen Ausruf hören müssen: „So etwas ist nur in Oesterreich möglich!“ Und sollte wirklich die altberühmte Burg ausgeboten werden, so wünschen wir, daß sie ein reicher Kunstfreund erstehe; kaum wäre in Deutschland ein schönerer Ansitz zu finden! — G. Mader hat sein Fresko in der Franziskanerkirche vollendet. Abgesehen davon, daß wir bedauern müssen, das Bild an diesem Platze zu sehen, zollen wir ihm volle Anerkennung. Es stellt den Tod des heiligen Josef vor; die Technik und Ausführung ist geradezu meisterhaft. Mader hat einen neuen ehrenvollen Auftrag erhalten. Er wird die Kirche zu Ischl im Salzkammergut malen. Dazu sind sechs Jahre bestimmt. An der Decke sind Darstellungen aus der Legende des heiligen Nicolaus, an den Seitenwänden aus dem Leben Jesu und Mariä anzubringen. Dieses Mal können wir von einer gelungenen Restauration berichten. Im Gebäude des Theresianum befindet sich ein Kreuzgang. Nun wurden die Pfeiler und Lisenen aus braunem und die Kapitäle aus weißem Marmor von Schmutz und Kalktünche befreit und neu geglättet. Dieser Kreuzgang wurde zwischen 1550—1560 gebaut, er zeigt die edlen Formen der Renaissance, das Gewölbe hat jedoch ein Netzwerk gothischer Rippen. So spät berühren sich noch und zwar in der Hauptstadt des Landes — Gothik und Renaissance!

Aus dem Atelier des Bildhauers Schies in Wiesbaden ist dieser Tage das Modell für das hiesige Kriegerdenkmal nach Berlin abgegangen, um in der Kastnerschen Zinkgießerei in galvanisch broncirtem Zinkguß hergestellt zu werden. Das Denkmal selbst wird aus einer 10 Fuß hohen Germania bestehen, die in der erhobenen Rechten den Lorbeerkranz, in der Linken das deutsche Banner mit dem Adler und eisernen Kreuze trägt. Die Figur ruht auf einem Postament aus grauem Sandstein, an dessen abgeschrägten Ecken jedesmal der deutsche Reichsadler, ebenfalls aus Zinkguß, über französischen Trophäen Wache hält. Auf dem Sockel des Postaments liest man Widmungsinschriften, ebenso unter den Waffentrophäen die Namen der Kämpfe, denen die beiden nassauischen Infanterieregimenter 87 und 88 hauptsächlich beiwohnten: Weißenburg, Wörth, Sedan, Paris. In die vier Flächen des Postamentkerns sind Zinktafeln eingelassen, welche die Namen der mehr als 400 Gefallenen jener beiden Regimenter tragen. Das Denkmal macht dem Künstler, dessen Atelier der Kronprinz und die Kronprinzessin des deutschen Reichs bei ihrem

letzten Aufenthalte in Wiesbaden besuchten, alle Ehre. Hermann Schies, zuerst Schüler von Hopfgarten in Wiesbaden und dann von Drake in Berlin, hat auch die prächtige Figur der Germania auf dem Friedhof zu Kirchheimbolanden in der Pfalz geschaffen und erhielt kürzlich den Auftrag zu einer Germania für Saarbrücken.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Collinet, E., et Loran. Recueil des restes de notre art national du XI. au XVIII. siècle. 1.—4. Livr. Fol. Lüttich, Claesen.

Pecht, Fr., Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung. 8°. Stuttgart, Cotta.

Das k. k. oesterreich. Museum und die Kunstgewerbeschule. Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien. Mai 1873. 4°. Wien, Braumüller.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. Nr. 7.

Die neue evangelische Kirche zu Altwasser. — Winckelmann. — Nachtrag zu dem Aufsatze: Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst.

Kunst und Gewerbe. Nr. 30.

Die diesjährige Ausstellung hervorragender kunstgewerblicher Erzeugnisse älterer Zeit im germanischen Museum zu Nürnberg, von O. von Schorn.

Kunst und Gewerbe. Nr. 31.

Berliner Industrie im Jahre 1872. — Die Kunstgewerbeschule in München. — Der Zeichenunterricht in der Volksschule.

Gewerbehalle. Nr. 8.

Die Wiener Weltausstellung und die Kunstindustrie. Von J. Falke. — Griechische Vasendekoration; Romanische Kämpferverzierung vom Dome zu Mainz; Messingornamente aus dem Dome und aus Sta. Croce in Florenz; Umrahmung des Portals vom Dome zu Lucca; Intarsien an den Chorstühlen in Sta. Maria del Organo in Verona. Ferner mehrere Entwürfe: Füllung, Sopha, Fauteuil, runder Tisch mit farbiger Holzeinlage, Wanduhr, Fontaine in Guss, schmiedeeisernes Thor, Marmorkamin, Abendmahlkanne mit Patena, Holzornamente zum Aussägen.

Inserate.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Nachdem der Unterzeichnete für das deutsche Reich die Generalagentur der „**Gesellschaft für vervielfältigende Kunst**“ übernommen hat, bringt er hiermit zur Kenntniss, dass er für nachstehende Städte den beigesetzten Buchhandlungen eine Lokalagentur zugetheilt hat:

Aachen: M. Jacobi. — **Barmen** und **Elberfeld**: Baedeker'sche Buchhandlung. — **Basel**: Felix Schneider. — **Bern**: J. Dalp'sche Buchhandlung. — **Berlin**: E. Quaas. — **Bonn**: Marcus'sche Buchhandlung. — **Bremen**: G. A. von Halem. — **Breslau**: Trewendt & Granier. — **Carlsruhe**: Bielefeld's Hofbuchhandlung. — **Cöln**: J. G. Schmitz'sche Buchhandlung. — **Danzig**: F. A. Weber. — **Darmstadt**: J. P. Diehl's Sortiment. **Dresden**: G. Schoenfeld (R. von Zahn). — **Düsseldorf**: Gottewitz'sche Hofbuchhandlung. — **Elsterberg**: C. A. Diezel. — **Frankfurt a. M.**: Joh. Alt. — **Genf**: Carl Menz. — **Gotha**: E. F. Thienemann, Hofbuchhandlung. **Hagen**: Gust. Butz. — **Hamburg**: W. Mauke Söhne. — **Hannover**: Theod. Schulze. — **Heidelberg**: G. Weiss. — **Hildesheim**: A. Lax. — **Kiel**: Universitätsbuchhandlung. — **Königsberg**: Hübner & Matz. — **Lübeck**: Bolhoevener & Seelig. — **Magdeburg**: Emil Baensch, Hofbuchhandlung. — **Mailand**: Theod. Laenguer. — **Mainz**: V. von Zabern. — **Mannheim**: Frz. Bender. — **München**: Hermann Manz. **Nürnberg**: Schrag'sche Hofbuchhandlung. — **Oldenburg**: Ferdinand Schmidt. — **Osnabrück**: Rackhorst'sche Buchhandlung. — **Potsdam**: Gropius'sche Buchhandlung. — **Rostock**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Schwerin**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Stettin**: H. Dannenberg. — **Strassburg**: C. F. Schmidt. — **Stuttgart**: Jul. Weise's Hofbuchhandlung. — **Tübingen**: H. Laupp'sche Buchhandlung. — **Wiesbaden**: Feller & Gecks. — **Würzburg**: Adalbert Stuber. — **Zürich**: Schabelitz'sche Buchhandlung.

Leipzig, im Juni 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

[171]

Ausstellung
von
Gemälden alter Meister
aus dem Privatbesitze in Wien.

(August-September 1873.)

Kais. kön. Oesterreich. Museum, Stubenring.

Die Ausstellung umfasst die Hauptschöpfungen alter Malerei, welche sich im Privatbesitze zu Wien befinden, und bietet somit den Kunstfreunden die bequeme Gelegenheit, diese sonst zerstreuten und meist schwer zugänglichen Kunstwerke kennen zu lernen. Namentlich die niederländischen Meister ersten Ranges, dann aber auch die deutsche, italienische und spanische Schule sind darin glänzend vertreten.

Geöffnet: **Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Samstag von 9–4 Uhr, Sonntag von 9–1 Uhr.**

Geschlossen: Montag.

Entrée 30 kr. Oest. Währ.

Das Comitée:

Chlodwig Prinz zu Hohenlohe, Karl Graf Lanckoronski, Friedrich Lippmann, Karl von Lützow, Moritz Thausing.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Galerie
zu
KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Geschichte
der
PLASTIK.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Digitized by Google

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Vor Kurzem ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

DIE KÖNIGLICHE RESIDENZ IN MÜNCHEN.

Mit Unterstützung

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

auf Grund eigener Originalaufnahmen herausgegeben

von

G. F. SEIDEL,

Architekt und k. Bezirksingenieur in München.

Kupferstich von EDUARD OBERMAYER und Farbendruck von WINCKELMANN & SÖHNE.

(Der Schlusslieferung wird ein historischer Text von Dr. A. Kuhn beigegeben werden.)

I. Lieferung: Gewölbe der Treppe beim Wappengang. — Kaminwand aus den sog. Steinzimmern. — Nische an der Kaisertreppe. — Gewölbefelder von Podesten der Kaisertreppe (Farbendruck).

Subscriptionspreis für die Lieferung:

Prachtausgabe (80:60 Centim.)	**2. Ausgabe** (80:60 Centim.)	**3. Ausgabe** (70:53 Centim.)
vor der Schrift auf chines. Papier mit breitem Rande **15 Thlr. = 45 Mark.**	vor der Schrift auf weissem Papier mit breitem Rande **10 Thlr. = 30 Mark.**	mit der Schrift auf weissem Papier **8 Thlr. — 24 Mark.**

Für Verpackung zwischen Brettern wird für jede Sendung der Betrag von 15 Gr. (1½ Mark) erhoben.

Vorstehende Preise, die nur in Folge der von Sr. Maj. dem Könige Ludwig II. allergnädigst gewährten Unterstützung des Unternehmens so mässig normirt werden konnten, gelten nur für die

ersten dreihundert Subscribenten.

Später hin wird eine Erhöhung des Ladenpreises um mindestens 20% eintreten.

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Götter und Heroen der Griechen

nebst einer Uebersicht der Cultusstätten und religiösen Gebräuche.

Von

Otto Seemann,

Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 153 Holzschnitten. gr. 8. 1869. br. 2¼ Thlr., eleg. geb. 2⅔ Thlr.

In einer Besprechung dieses Werkes in der **„Zeitschrift für Gymnasialwesen"** XXIII. S. 470 wird u. A. gesagt:

„Zwar gab es schon früher derartige Hülfsmittel, welche die Schüler in die Mythologie einführen wollten und welche auch der Bildwerke zur bessern Anschauung nicht entbehrten, aber einmal waren sie nur für die untern Classen berechnet und zweitens bedienten sie sich der Bildwerke nur allgemein dazu, eine Vorstellung von der Art und Weise zu geben, wie die Alten ihre Götter darstellten, ohne auf die Kunst aufmerksam zu machen, wogegen gerade das eben erschienene Buch Seemann's beabsichtigt, eine Vorschule zur Kunstmythologie zu sein. Während jene nur das Wissen vermehren wollen, bezweckt dieses zugleich den Sinn für das Schöne in der reiferen Jugend zu wecken und zu beleben. Um dieses Ziel nun zu erreichen, hat der Verfasser mit grosser Sorgfalt bei jeder Gottheit, bei jedem Heroen, die in der Kunst eine bestimmte Gestalt gewonnen, eine Darstellung von den vorzüglichsten Kunstwerken gegeben, und was besonders wegen des Zweckes, dem das Buch dienen soll, rühmend hervorzuheben ist, bei denjenigen Gestalten, deren besondere Ausbildung auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt wird, mit wenigen Worten die Geschichte dieses Künstlers gegeben, so dass der Leser im Stande ist, auf einmal nicht bloss die Kenntniss der griechischen Mythologie, sondern auch eine reiche Auswahl von vorzüglichen Kunstwerken des Alterthums sich anzueignen und dabei die Geschichte der Künstler im allgemeinen kennen zu lernen.

Zu gleicher Zeit ist ihm Gelegenheit geboten, aus dem zweiten Abschnitte „die gottesdienstliche Verfassung der Griechen" sich über die Oertlichkeiten des Cultus, sowie über die religiösen Gebräuche und die damit beschäftigten Personen Aufklärung zu verschaffen, eine Beigabe, welche das Buch zum Selbstunterricht sehr brauchbar macht etc."

Aquarellen [169

und

Handzeichnungen

in grosser Auswahl, z. B.:

Andreas Achenbach (Federzeichnung),

Eug. Adam, Bezold, Camphausen, Corrodi (Rom), **Calame, Enhuber. Eibner, Rottmann, Frommel, Hünten, Induno, Jutz, Kuhn, Lindenschmitt, G. Süss, Vermeersch, Wegelin, Witmer,** } Aquarellen,

Peter Hess, Friedr. Voltz, Mor. v. Schwind, R. Kretschmer, } Bleistiftzeichnung.

ferner eine Anzahl sehr schöner **Bleistiftzeichnungen** von **Wilhelm von Kaulbach** aus früherer Zeit empfiehlt

E. A. Fleischmann's

Königl. Hof-, Buch- & Kunsthdlg.

MÜNCHEN,

Permanente Kunstausstellung

und

Gemälde-Salon Münchener Künstler.

Maximilianstrasse.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 44.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

15. August 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

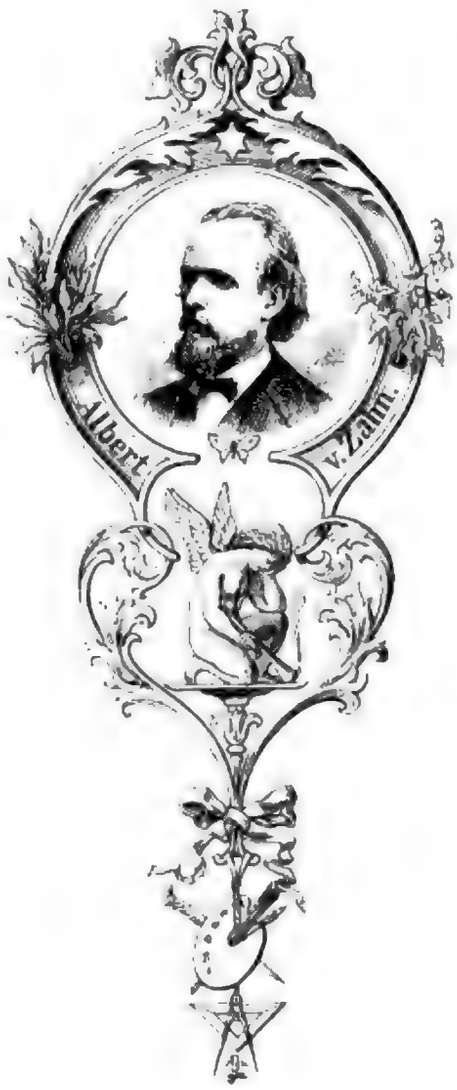
Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Albert von Zahn †. — Erster kunstwissenschaftlicher Kongreß in Wien. — Familienpapiere der Buonarroti; Ausgrabungen in Troja. — Hamburger Kunstverein; nassauischer Kunstverein; Wiesbaden. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Albert von Zahn.

(Nekrolog.)

In der Nacht vom 15. zum 16. Juni ist Albert von Zahn zu Marienbad plötzlich verstorben. Diese Zeitschrift verliert in ihm einen treuen Mitarbeiter, die Kunstwissenschaft einen ihrer besten Jünger. Nicht nur seine Fachgenossen, seine näheren Freunde und Angehörigen, auch Alle, die ihn nur aus seinen Vorträgen kannten, die mit ihm nur in flüchtige gesellschaftliche oder geschäftliche Berührung gekommen, wurden von der Trauerkunde schmerzlich überrascht. Jung und reichbegabt, geliebt und hochgeachtet, in einen Wirkungskreis gestellt, der den Neigungen und Fähigkeiten vollkommen entsprach, innerhalb desselben mit großem Erfolge thätig und mit Plänen erfüllt, die noch Treffliches in Aussicht stellten — so plötzlich zu sterben: wen sollte ein solcher Heimgang nicht ergreifen? Der Schmerz des ersten erschütternden Eindrucks ist allmählich der ruhigeren Betrachtung und dem stilleren Andenken an den verehrten Freund gewichen,



und wir empfinden und erkennen zugleich die ganze Größe des Verlustes, welchen die Wissenschaft und Kunst erlitten.

Albert v. Zahn war am 10. April 1836 in Leipzig geboren. Er stammte aus einer Juristenfamilie, die sich in verschiedenen Gliedern im sächsischen Staatsdienste ausgezeichnet hat; sein Vater war Advokat. Ebenfalls für die Wissenschaft bestimmt, besuchte er von 1845 bis 1853 die Nicolaischule. Indessen regte sich in ihm frühe schon die Liebe zur Kunst und der Wunsch, Maler zu werden, eine Neigung, die ihn im Jahre 1854 nach Dresden auf die Kunstakademie führte. Er war ein fleißiger Schüler derselben und zugleich ein guter Kamerad, der sich gern an den lustigen Schwänken seiner Genossen betheiligte. Nach beendigten akademischen Studien trat er in das Atelier Bendemann's ein und führte hier einige Kompositionen in Oel und Aquarell aus; später in Leipzig unter Prof. Jäger's Anleitung ein größeres Altarbild, den auferstandenen Christus, für eine Dorfkirche

Digitized by Google

Sachſens. Obgleich nicht ohne Talent und beſonders im Entwerfen mit dem Stifte, überhaupt als Zeichner geſchickt, von welcher Begabung namentlich eine im Beſitze ſeiner Familie befindliche Folge italieniſcher Landſchaften erfreuliches Zeugniß giebt (Künſtler, wie Preller in Weimar, ſprachen ſich ſehr günſtig über dieſe Zeichnungen aus), ſo fühlte Zahn doch bald, daß die ausübende Kunſt nicht ſein eigentlicher Beruf ſei. Mehr noch als die praktiſche Kunſtübung hatten ihn von jeher theoretiſche Studien angezogen und beſchäftigt. Sein Sinn für letztere fand in den Dresdener Profeſſorenkreiſen mannichfache Förderung. Man trug ihm die Bibliothek der Akademie zu ordnen auf, und einen Katalog anzufertigen, eine Arbeit, an die er mit großer Liebe ging und deren ſorgfältige und ſyſtematiſche Durchführung ſchon jenen Ernſt bekundet, der alle ſeine ſpäteren Unternehmungen ausgezeichnet. Auch fällt in dieſe Zeit ſein erſter ſchriftſtelleriſcher Verſuch: eine anonym erſchienene kleine Schrift, welche unter dem Titel: „Die Kunſt und das ſächſiſche Kunſtbudget" das bei Verwendung der vom Staate bewilligten Fonds in Frage kommende Princip erörtert.

Nachdem Zahn unter dieſen und ähnlichen Beſchäftigungen ſich über ſeine Lebensaufgabe klar geworden, kehrte er im Jahre 1858 in ſeine Vaterſtadt Leipzig zurück, um auf der dortigen Univerſität der Wiſſenſchaft ſich zu widmen. Neben ſeinen kunſtgeſchichtlichen Studien ſuchte er jedoch auch hier ſein künſtleriſches Talent fortzubilden. Gleichzeitig war er in der Kunſthandlung von Rudolph Weigel mit der Abfaſſung von Katalogen beſchäftigt. Dieſe Arbeit, die Sammlungen, die er dabei unter die Hände bekam, nicht minder als der nähere Umgang mit Weigel, dem ebenſo praktiſchen wie kenntnißreichen Kunſthändler und Sammler, waren vom förderlichſten Einfluß auf ſeine ſpätere geſchäftliche Wirkſamkeit. Die Kunſtliebe der Leipziger hatte ſich damals durch die Gründung des ſtädtiſchen Muſeums glänzend bethätigt; im Jahre 1860 wurde Zahn zum Cuſtos deſſelben ernannt. Durch ſein Streben und Wiſſen, ebenſo wie durch ſeine Liebenswürdigkeit und geſellſchaftlichen Talente war er in den tonangebenden Kreiſen Leipzig's, denen er ſchon durch ſeine Familie nahe ſtand, ſchnell beliebt geworden, welche Werthſchätzung durch ſeine anregende und erfolgreiche Thätigkeit am Muſeum und im Kunſtverein nicht wenig erhöht ward. Oft und gern ſprach er in ſpäteren Jahren von dem warmen, lebendigen Kunſtintereſſe, das er in Leipzig gefunden. Zu den Anregungen, die er hier gab, gehört u. A. die Gründung einer Vorbilderſammlung für Kunſtwerke, über deren Plan, Anordnung und Einrichtung er im Jahre 1868 einen Bericht veröffentlichte. Sein Sinn für Ornamentik und der Wunſch, dieſen Sinn auch im Publikum zu wecken und zu heben, beſtimmte ihn ferner zur Herausgabe ſeines „Muſterbuches für häusliche Kunſt-Arbeiten", deſſen erſte Lieferung 1864 erſchien; ein Unternehmen, welches die Kunſtthätigkeit im Hauſe gefördert und ihr ſtatt des vielen dilettantiſchen planloſen Verſuchens eine gewiſſe praktiſche Richtung gegeben hat. Ebenſo unternahm Zahn in jener Zeit eine genaue Unterſuchung der beiden zu Darmſtadt und Dresden vorhandenen Exemplare der Holbein'ſchen Madonna und theilte das Reſultat im „Archiv f. d. zeichn. Künſte, XI, 1865" mit. Kugler und Waagen hatten ſchon früher die Frage erörtert; was ſie als Vermuthung ausſprachen, wurde von Zahn feſtgeſtellt, nämlich daß das Darmſtädter Exemplar das frühere und originalere iſt. Im Jahre 1866 promovirte Zahn und ward Docent an der Univerſität. In ſeiner Diſſertation behandelte er in gründlichſter Weiſe: „Dürer's Kunſtlehre und ſein Verhältniß zur Renaiſſance", eine Arbeit, welche ihm die wärmſte Anerkennung der Fachmänner eintrug. Alfred Woltmann ſagt, mit Bezug auf dieſes Buch, in dem ſchönen Nachruf, welchen er dem Heimgegangenen in der „National-Zeitung" widmete: „Er trug in maßgebender Weiſe zum wahren Verſtändniß von Begriff und Weſen der deutſchen Renaiſſance bei, er betrat mit der Unterſuchung ihrer künſtleriſchen Beſtrebungen eine neue Bahn und faßte auch die Geſtalt Dürer's, des größten deutſchen Künſtlergenius, von einer neuen Seite in das Auge."

Um ſeine kunſtgeſchichtlichen Studien zu erweitern und zu befeſtigen, bereiſte Zahn in den Jahren 1866 und 1867 Italien; ebenſo beſuchte er ſpäter, um ſeine Kunſtanſchauungen zu vervollſtändigen, Belgien und Holland, wie auch London, Paris und St. Petersburg. In Rom, wo er auf ſeiner italieniſchen Reiſe längere Zeit verweilte, verkehrte er hauptſächlich mit den Gelehrten des archäologiſchen Inſtituts, auf dem Kapitol, mit Helbig, Henzen u. A.; von Künſtlern gehörten Dreber, Preller jun. und Groſſe, der ihm bereits von Dresden her befreundet war, zu ſeinem näheren Umgang. Er ſammelte auf dieſer Reiſe werthvolle Notizen und Materialien, ſo u. A. auch zu einer neuen Ausgabe von Burckhardt's trefflichem „Cicerone". Die Ausgabe erſchien im Jahre 1869, und bereits iſt eine dritte nothwendig geworden, die in den nächſten Wochen erſcheinen wird. Zahn hat letztere nicht mehr ganz beſorgen können; ſein von ihm hochgeſchätzter Freund W. Bode wird die Bearbeitung in ſeinem Sinne zu Ende führen.

Im Jahre 1868 wurde Zahn's akademiſche Lehrthätigkeit, welcher er ſich mit großer Liebe hingegeben, durch ſeine Ernennung zum Director des großherzogl. Muſeums in Weimar unterbrochen. In regſter und verdienſtlichſter Weiſe ging er an die Organiſation des genannten Muſeums; zugleich hielt er, wie in den Abendzirkeln des großherzoglichen Hofes, Vorleſungen, und

Digitized by Google

als er, einem ehrenvollen Rufe nach Dresden folgend, bereits im April 1870 diesen Wirkungskreis aufgab, hinterließ er auch hier zahlreiche Verehrer.

In Dresden war man an maßgebender Stelle des Bedürfnisses einer zeitgemäßen Reform der berühmten Sammlungen sich bewußt geworden. Man hatte den Minister Frhrn. v. Friesen zum Generaldirektor ernannt, einen warmen Kunstfreund, der mit dem vollen Verständniß seiner Aufgabe sofort Front gegen die veralteten Einrichtungen der Sammlungen machte. Der Scharfblick desselben erkannte in Zahn eine kräftige Hülfe für die Reorganisation, wie überhaupt für die Verwaltung der Sammlungen, und auf seinen Vorschlag wurde er mit dem Titel eines Hofrathes als Referent in die Generaldirektion der k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft berufen. Zahn brachte die schätzbarsten Eigenschaften zu dem neuen Amte mit und gab sich letzterem in rastloser Thätigkeit hin. Mit einem vielseitigen Wissen verband er, was nicht immer vereint vorzukommen pflegt, eine geschäftliche Routine, die sich schnell orientirt, resolut resolvirt und den amtlichen Verkehr ihm selbst wie Anderen sehr erleichterte. Dabei besaß er ein gewinnendes humanes und urbanes Wesen, verbunden mit einer gewissen diplomatischen Feinheit und Gewandtheit, die ihm über so manche Klippe seiner schwierigen Stellung hinweghalf. Und wenn es, bei der Energie, mit der er seine Ziele verfolgte, auch nicht ganz ohne Widersacher abgehen konnte, so werden doch auch letztere ihm ihre Achtung nicht versagen können. Immer war es nur die Sache, die er im Auge hatte, nie ließ er sich von persönlichen Motiven leiten.

Mit Eifer und Umsicht wirkte Zahn für eine gesichertere und praktischere Aufstellung und für die größere Nutzbarmachung der Sammlungen im Interesse des Studiums und Genusses. Er sorgte für eine bessere Aufstellung und Vertheilung der Gemälde der Galerie und betrieb die Inventarisation, wie zugleich die photographische Publikation dieser und der anderen Sammlungen. Das historische Museum war bereits vor seiner Anstellung dem öffentlichen Besuche frei gegeben worden; für die übrigen, für die Kunstindustrie so wichtigen Sammlungen, wie insbesondere für das Grüne Gewölbe, sodann für die Porzellan- und Gefäß-Sammlung und die Gewehr-Galerie, arbeitete er Regulative aus, welche dieselben dem Publikum in liberalster Weise zugänglich machten. Seine Einrichtungen zum Schutze der Sammlungsgegenstände haben sich bis jetzt glänzend bewährt, und ebenso hat sich eine außerordentliche Zunahme des Besuches ergeben.

Von dem Organisationstalente Zahn's, wie zugleich aber auch namentlich von seinem Drange nach Wahrheit in Sachen seiner Wissenschaft, dürfte die Holbein-Ausstellung im Jahre 1871 gezeugt haben, ein an Anregungen und Resultaten reiches Unternehmen, das er in der Hauptsache allein und unter den verwickeltsten Verhältnissen in das Werk gesetzt hat.

Wie anderwärts bereits, so hielt er auch in Dresden während des Winters kunstgeschichtliche Vorträge, die jederzeit eine sehr zahlreiche und beifällige Theilnahme fanden. In fließender freier Rede wußte er seine eigene Begeisterung für die Kunst seinen Hörern einzuhauchen. Die intime Kenntniß, die lebendige Anschauung der Kunstwerke, namentlich auch die Vertrautheit mit den Gewohnheiten, Bedingungen, Geheimnissen des künstlerischen Schaffens, auf welcher seine Kritik fußte, machten diese Vorträge sehr anziehend. Er hielt in Dresden drei Cyklen: über die Meister der deutschen Renaissance, über die niederländische Kunst, wo er meisterliche Charakteristiken von Rubens und Rembrandt bot, und über die Kunst des 18. Jahrhunderts. Zahn betrachtete diese Vorlesungen als Vorarbeit für eine spätere größere Publikation; die Vorarbeit stellte Treffliches in Aussicht.

Leider sollte es zu keinem größeren Werke kommen; doch werden die zahlreichen Aufsätze und Kritiken, welche Zahn für die unter seiner sorgfältigen Redaktion bei E. A. Seemann in Leipzig erschienenen „Jahrbücher für Kunstwissenschaft", wie für verschiedene andere Zeitschriften lieferte, ihm einen ehrenvollen Platz als Kunstschriftsteller sichern. Die Arbeiten bekunden die umfassendsten, gründlichsten Kenntnisse, einen seltenen wissenschaftlichen Ernst und sind reich an Anregungen und Forschungsergebnissen.

Neben seiner amtlichen und literarischen Thätigkeit beschäftigte sich Zahn viel mit dem Ornamentenfach, nach welcher Richtung hin er überaus rege studirte und sammelte, selbst zeichnete und zeichnen ließ. Eine von ihm hinterlassene „Anleitung zum Ornamentzeichnen" wird im Verlage der Arnoldischen Buchhandlung in Leipzig erscheinen; ein größeres, von ihm mit Vorliebe geplantes Werk, eine Geschichte des Ornaments, ist, was sehr zu bedauern, nicht so weit gediehen, um der Oeffentlichkeit übergeben werden zu können. Von seiner Kenntniß, seinem feinen, eindringenden Verständniß der charakteristischen Elemente der verschiedenen Stilformen und Gattungen zeugen seine eingehenden künstlerischen Analysen des Barockstils, des Rococo und Zopfes in einem Aufsatze der „Zeitschrift f. bild. Kunst" (1873, Nr. 1 und 2), einem überaus werthvollen Beitrage zur Konsolidirung der Stilbezeichnungen. Ein fruchtbares Feld für seine Thätigkeit auf diesem Gebiete öffnete sich Zahn wenige Wochen vor seinem Ableben durch die Ernennung zum Direktor der königl. Schule für Modelliren, Ornament- und Musterzeichnen. Freudig begrüßte er die Gelegenheit zur Gründung einer großen Vorbildersammlung für Kunstgewerbe, schnell war der Plan entworfen; ein Plan, den wie so manche andere vielverheißende

Digitized by Google

Pläne des thätigen Mannes ein jäher Tod zerreißen sollte.

Nervös von Natur, durch angestrengtes Arbeiten in den letzten Tagen angegriffen, trat Zahn am 14. Juni eine Reise zur Wiener Weltausstellung an und erst kürzlich verlobt, besuchte er bei dieser Gelegenheit seine in Marienbad weilende Braut. Er verbrachte den Abend im Familienkreise derselben, man versprach sich am andern Morgen auf der Brunnenpromenade zu treffen. Als er daselbst nicht erschien, drang man in sein Zimmer und fand ihn todt. Seine Leiche wurde nach Leipzig gebracht. Dort hat er an der Seite seines Vaters die ewige Ruhe gefunden. Sein Andenken wird in Ehren bleiben. C.

Erster kunstwissenschaftlicher Congreß in Wien.

Vom 1. bis 4. September 1873.

K. k. österreichisches Museum, Stubenring.

Reglement.

I. Der kunstwissenschaftliche Congreß findet den 1., 2., 3. (eventuell 4.) September im Bibliotheks-Saale des österr. Museums statt.

II. Mitglieder des Congresses sind diejenigen, welche zur Theilnahme an demselben eingeladen wurden, oder bei dem leitenden Comité sich angemeldet haben.

III. Alle Mitglieder des Congresses erhalten eine Mitgliedskarte, welche für die Dauer des Congresses zu freiem Eintritt in das Museum und die Ausstellung alter Bilder aus dem Wiener Privatbesitze berechtigt.

IV. Die Entrichtung einer Mitgliedertaxe findet nicht statt.

V. Die Theilnahme der Mitglieder des Congresses an den Debatten regelt die Geschäftsordnung.

VI. Das Programm für die Discussionen im Congreß ist folgendes:

1. Die Anforderungen der Kunstwissenschaft an die Anordnung, Katalogisirung und Verwaltung der Museen.
2. Die Conservirung von Kunstwerken (Gemälden, öffentlichen Denkmälern, kirchlichen Kunstgegenständen, Miniaturen, Handzeichnungen u. s. w.
3. Der kunstgeschichtliche Unterricht an Hoch- und Mittelschulen.
4. Gründung eines Repertoriums der Kunstwissenschaft und Anlage eines kunstgeschichtlichen Regestenwerkes.
5. Reproductionen von Kunstwerken und deren Verbreitung im Interesse der Museen und des Kunstunterrichtes.

VII. Die oben bezeichneten Programmspunkte werden einzelnen oder mehreren Referenten zur Bearbeitung, eventuell Berichterstattung übergeben, insbesondere jenen Herren, die sich speciell bereits zum Worte gemeldet haben.

VIII. Das Präsidium in den Sitzungen führt der Vorsitzende des Comité's. Allenfallsige Special-Comité's wählen aus ihrer Mitte den Vorsitzenden und den Referenten.

IX. Abstimmungen über wissenschaftliche Fragen finden nicht statt, sondern nur über Anträge, welche eine Action der Staatsbehörde oder der öffentlichen Institute wünschenswerth erscheinen lassen.

X. Die Verhandlungen des Congresses werden in deutscher Sprache geführt, ohne daß jedoch dem Vorsitzenden das Recht benommen wäre, auch Vorträge in fremden Sprachen zuzulassen.

XI. Die Verhandlungen werden in den „Mittheilungen des Museums" in entsprechender Form veröffentlicht und den Congreß-Mitgliedern zugeschickt werden.

Fragepunkte.

I.

1. Welche Vorbildung ist die geeignetste für Conservatoren öffentlicher Kunstsammlungen?

2. Welche Zustände bestehen in den verschiedenen Staaten hinsichtlich der Verwaltung und Dotirung der Staatsmuseen, sowie der gesetzlichen Oberaufsicht über andere öffentliche Kunstsammlungen, und sind Reformen in diesen Beziehungen wünschenswerth?

3. Welche Grundsätze lassen sich für die Anordnung und Katalogisirung öffentlicher Kunstsammlungen aufstellen?

II.

1. Wie sind Kunstwerke jeder Art (Gemälde, Miniaturen, Handzeichnungen, Kupferstiche, plastische Arbeiten, Baudenkmale u. s. w.) gegen die Einflüsse der Zeit zu schützen?

2. Wer darf berechtigt sein, die Restauration von Kunstwerken anzuordnen, und wie sind Gemälde, Bauwerke u. s. w. vor der Gefahr ungeeigneter und willkürlicher Herstellung zu schützen?

3. Welche Erfahrungen hat man bis jetzt über Restauration von Gemälden im Allgemeinen und über das Pettenkofer'sche Verfahren sowie verwandte Proceduren im Besonderen?

4. Wie gelangen wir zu Gemälde-Restauratoren, welche für ihr Fach genügend ausgebildet sind?

III.

1. Soll im Unterrichte an Mittelschulen auf Kunstgeschichte Rücksicht genommen werden? und zwar

a, in Verbindung mit der Geschichte?

Digitized by Google

b) in Verbindung mit dem Zeichenunterricht?
c) bei dem Unterricht in der deutschen Sprache?
d) in selbstständiger Weise?

2. Soll und kann in Mittelschulen die kunstgeschichtliche Bildung durch Anschauungsunterricht gefördert werden?

3. In wie weit ist für Zeichenlehrer an öffentlichen Anstalten eine kunstgeschichtliche Vorbildung nöthig?

4. Wie ist gegenwärtig der Zeichenunterricht für Studirende an Hochschulen beschaffen?

5. Wie sind die Lehrmittelsammlungen für Kunstgeschichte insbesondere an polytechnischen Instituten und Universitäten in Städten, die keine Museen und Galerien haben, gegenwärtig beschaffen?

6. Welche Stellung hat gegenwärtig die Kunstgeschichte als Lehrfach an Universitäten und polytechnischen Instituten?

IV.

1. In wessen Händen liegen gegenwärtig in Deutschland, Oesterreich, Frankreich, Italien, England und Belgien die Reproductionen von Werken des Alterthums und der Kunst?

2. In wie weit können und sollen Regierungen auf die Reproduktionen durch Private Einfluß nehmen? — Sollen Staatsanstalten bei Reproduktionen mitwirken und in welchem Maaße?

3. Welche Erfahrungen hat man mit den verschiedenen Reproduktionsmaterialien gemacht?

4. Sollen systematische Reproduktionen und in welcher Weise veranlaßt werden, — speziell für Zwecke des Kunstunterrichtes und des kunstgeschichtlichen Unterrichtes?

5. Soll auf die Preise der von öffentlichen Anstalten reproducirten Gegenstände und in welcher Weise eingewirkt werden?

6. Auf welcher Grundlage können öffentliche Anstalten unter einander mit reproducirten Werken in Tausch treten?

Programm
des Repertoriums für Kunstgeschichte und verwandte Fächer.

I. Das Repertorium hat die Aufgabe, sachgemäße Berichte in knapper Form über Alles zu bringen, was auf dem Gebiete der Literatur, sei es in Büchern, Broschuren, Katalogen, Zeitschriften und Flugschriften — in welcher Sprache es sei — erscheint, um auf diese Weise Kunstgelehrte über den Stand der ganzen Literatur genau zu orientiren.

II. In den Bereich des Repertoriums gehören demgemäß alle Erscheinungen:
1. der Kunstgeschichte;
2. der Alterthumskunde, soweit der Inhalt der betreffenden Werke das kunsthistorische Gebiet berührt;
3. der Münz-, Medaillen- und Siegelkunde;
4. der Literatur über die graphischen Künste im weitesten Sinne des Wortes;
5. der Kunstausstellungsliteratur, insofern in dieser kunsthistorisches Material geboten wird;
6. der Literatur über alle Zweige der Kunsttechnik und ihrer Geschichte;
7. der Geschichtsliteratur, der Reiseliteratur und der Tagesliteratur, insofern in diesen werthvolle Notizen über Kunstgeschichte oder Kunsterscheinungen enthalten sind; endlich
8. der ästhetischen Literatur, insofern sie das Gebiet der Kunstgeschichte und Kunstliteratur berührt.

III. Die Form der Berichte ist eine thatsächlich referirende, keine kritische. Die Mittheilungen geschehen in knapper Form und zwar in Form von Auszügen und in Form von Notizen.

IV. Bei der Redaction werden die Auszüge von den Notizen getrennt, bei beiden aber die Quelle mit möglichster Genauigkeit angegeben.

Die Aneinanderreihung der Auszüge und Notizen erfolgt so, daß Verwandtes möglichst in gleiche Reihenfolge gestellt erscheint, ohne daß eine systematische Anordnung bezweckt wird.

Das Neue und Wichtige aus dem ganzen Gebiete der einschlägigen Literatur möglichst schnell und möglichst genau zu bringen und jede Publication mit gutem Personen- und Sachregister zu versehen, ist für den Redacteur des Repertoriums die Hauptsache.

V. In jedem Sprachgebiete der hervorragenden Culturſprachen haben Fachmänner (einer oder mehrere) es zu übernehmen, die betreffenden Mittheilungen nach bestimmten Instructionen an die Redaction des Repertoriums zu senden. Die Mittheilungen können in italienischer, französischer, englischer und lateinischer Sprache gemacht werden, wenn der betreffende Referent der deutschen Sprache nicht mächtig sein sollte.

VI. Das Repertorium erscheint in zwanglosen Heften in deutscher Sprache.

VII. Eine offene Frage bleibt es, ob und in wieweit selbständige Aufsätze aufgenommen werden sollen.

VIII. Wird der Umfang des Programms des Repertoriums in dem bezeichneten Sinne (mit Einschluß des § 5) angenommen, so ist eine Gesellschaft zu gründen, ähnlich der Societe de l'histoire de l'art français von 1870, und die Regierungen und hohen Personen werden eingeladen, dieser Gesellschaft beizutreten.

Programm
für die Regesten der Kunstgeschichte.

I. Das Regestenwerk hat die Aufgabe, die Ergebnisse der kunstgeschichtlichen Ueberlieferung und Forschung in kurzen, wohlgeordneten Auszügen zusammenzustellen. Es soll für die Vergangenheit den gleichen Zwecken dienen, wie sie das Repertorium für die Gegenwart und Zukunft zu erfüllen bestimmt ist.

II. Die kunstgeschichtlichen Regesten schöpfen ihren Inhalt:
a) vornehmlich aus Urkunden, welche sich auf Künstler und Kunstwerke beziehen;
b) aus Quellenschriftstellern, soweit deren Nachrichten glaubwürdig und durch die kritische Forschung bestätigt gefunden werden;
c) auch aus der kritischen Detailforschung, soweit dieselbe zu neuen, unangefochtenen und allgemein angenommenen Resultaten gelangt ist;
d) endlich auch aus Kunstdenkmälern, aber nur falls dieselben zugleich — sei es durch Inschrift, Bezeichnung, Datirung, Provenienz oder andere Umstände — die Eigenschaft einer historischen Quelle in sich tragen.

III. Ueber die Form des kunstgeschichtlichen Regestes läßt sich vorläufig nur feststellen, daß dasselbe aus vier Theilen bestehen wird:
1. Die Nummer, welche der durch das ganze Werk oder eine Hauptabtheilung desselben fortlaufenden Zahl der Regesten entspricht und zur leichten und kurzen Citirung derselben dient.
2. Jahreszahl und Datum, soweit sich dasselbe feststellen läßt.
3. Kurzer, aber erschöpfender Auszug aus dem betreffenden Zeugnisse; nach Bedarf vielleicht auch eine wörtliche Anführung der Quelle, sei es in Uebersetzung, sei es in der Urſprache.
4. Genaues Citat des Fundortes, und zwar stets der ursprünglichen ersten Quelle, aber auch zugleich einer spä-

Digitized by Google

teren, abgeleiteten, wenn dieselbe durch kritische Zuthaten eine besondere Beachtung verdient.

IV. Die Anordnung der Regesten wird — im Gegensatze zu der durch die zufällige Reihenfolge der literarischen Erscheinungen bestimmten Zusammenstellung des Repertoriums — eine ganz konsequente, systematische und übersichtliche sein müssen. Doch dürfte sich je nach dem Zeitraume und dem Stoffe auch eine verschiedene Einrichtung des Werkes empfehlen, und zwar:

a) die synchronistische für die frühesten Zeiten;
b) die Abtheilung nach Nationen in den späteren Jahrhunderten;
c) die Scheidung der Künste, vielleicht aus praktischen Gründen;
d) endlich die Absonderung in biographische Gruppen oder Unterabtheilungen.

V. Die Durchführung dieses Unternehmens ist nur bei Betheiligung mehrerer Fachgenossen an der Arbeit möglich. Eine Uebersicht der ganzen kunstgeschichtlichen Literatur, eine genaue Vereinbarung über die Normen und Grenzen ihrer Benützung müßten selbstverständlich der Vertheilung des Stoffes nach Nationen, Jahrhunderten oder Meistern vorangehen.

VI. Der Werth endlich und die Bestimmung des kunstgeschichtlichen Regestenwerkes liegt darin, daß dasselbe:

a) ein Nachschlagebuch sein soll, von einem Umfange und einer Exaktheit, wie sie der Einzelne in seinem Apparate schwerlich erreichen kann;
b) eine Grundlage und das Schema für das Repertorium, das fortwährend auf die Nummern der Regesten Bezug nehmen und von Zeit zu Zeit Nachträge liefern kann;
c) eine erste unumgängliche Vorstufe, über welche wir allein zu der Publikation einer kunstgeschichtlichen Urkundensammlung gelangen können.

Kunstgeschichtliches.

Die Familienpapiere des Hauses Buonarroti, welche, seit Michelangelo fortgeführt bis in die neueste Zeit, in den vierziger Jahren durch Aussterben des Geschlechts an den Staat fielen und bisher hartnäckig unter Verschluß gehalten wurden, sollen zuverlässigen Mittheilungen zufolge nun, soweit sie auf Michelangelo Bezug haben, veröffentlicht werden. Professor Milanesi ist mit dieser hochwichtigen Arbeit betraut, in der wir Aufschlüsse von weittragender Bedeutung für Leben und Werke des Meisters erwarten dürfen. Die Publikation soll zur vierhundertjährigen Jubiläumsfeier des Geburtstages des Künstlers, am 6. März 1875, bestimmt erfolgen.

Ueber die Ausgrabungen in Troja wird der „Augsb. Allg. Ztg." von Dr. H. Schliemann geschrieben: „Ich habe die Ausgrabungen seit dem 1. Februar d. J. mit durchschnittlich hundertfünfzig Mann fortgesetzt, in Gesellschaft meiner Frau, einer Athenienserin, die für die Aufdeckung ganz begeistert ist und alles Ungemach in dieser Wildniß mit mir getheilt und mir stets bei diesen furchtbaren Arbeiten mit Rath und That hilfreich zur Seite gestanden hat. Der ganze Monat Februar ging mir leider mit einer riesigen Ausgrabung auf der Baustelle des dorischen Apollotempels verloren, den ich wegen der im Juni v. J. dort von mir gefundenen herrlichen Metope für den Minervatempel angesehen hatte, und in dessen Tiefen ich die Trümmer des uralten Tempels der Schutzgöttin Trojas zu finden hoffte. Das einzige Resultat dieser Ausgrabung, in welcher ich abermals über 8500 Cubikmeter Schutt und Steine von dieser Stelle wegschaffte, war die Bloslegung der uralten Stützmauer, die einst den nordöstlichen Bergabhang bekleidete, während, in Folge der Zunahme des Berges durch den hier hinuntergeworfenen Schutt, der jetzige Bergabhang 40 Meter davon entfernt ist. Oberhalb dieser Stützmauer fand ich, auf einem kleinen Hügel, allerdings viele verkohlte Trümmer, die aber ebenso gut von irgend einem andern Gebäude als von einem Tempel herrühren mögen. Meine zweite Arbeit war: den am 19. Juli v. J. von mir entdeckten großen Thurm Iliums nach Osten und Westen weiter an's Licht zu bringen, und entdeckte ich bei dieser Gelegenheit ganz unverhofft den von Lysimachus gebauten großen Minervatempel; die vielen dort von mir gefundenen Inschriften und besonders die eine ausgezeichnet erhaltene von 74 Zeilen, welche einen Brief von Meleagros, dem Satrapen der Satrapie des Hellespont, an die Ilier und drei Briefe vom König Antiochos dem ersten oder dem dritten an Meleagros enthält, und worin das Heiligthum der Schutzgöttin schlechtweg „τὸ ἱερόν" genannt wird, lassen keinen Zweifel hierüber. Dieselbe Inschrift benimmt mir ferner jeden Zweifel, daß die Baustelle der kleinen Stadt am Ende der Höhen von Bunarbaschi identisch ist mit der Baustelle von Gergis und nicht mit der von Skamandria, wie ich früher meinte. Da ich glaubte, in großer Tiefe unterhalb des Minervatempels die Ruinen des uralten Heiligthums der Schutzgöttin zu finden, so brach ich ihn bis auf 2 Mauern und eine Cisterne ganz weg, was eine Riesenarbeit war, denn die großen Steinplatten des Fußbodens ruhten auf dreifachen Schichten ungeheurer behauener Blöcke von hartem Kalkstein, wovon jeder in Paris mehr als 20 Franken kostet, die ich aber leider sämmtlich mit Schwerhämmern zerschlagen mußte, da ich den Schutt auf steilen Pfaden fortzuschaffen hatte. Unter dem Tempel, in 7 bis 8 Metern Tiefe, fand ich ein von kleinen Steinen und Erde erbautes Haus mit vielen Stuben, und in drei derselben sieht man noch Reste der weißen oder gelben Farbe, womit die Wandbekleidung von Lehm übertüncht war; unterhalb dieses Hauses sieht der Besucher Troja's ein Labyrinth von älteren Hauswänden, unterhalb welchen man wiederum auf dem Urboden gegründete noch ältere Gebäude findet. Bei der Abgrabung des Schuttes an der Westseite des bis dahin an's Licht gebrachten Theiles des großen Thurmes fand ich in demselben in 9 Meter 20 Ctm. oder 30½ Fuß Tiefe eine mit dicken, 1 Meter 18 Ctm. bis 1 Meter 50 Ctm. langen und 89 Ctm. bis 1 Meter 34 Ctm. breiten Steinplatten gedielte, schroff in südwestlicher Richtung nach der Ebene hinunter führende Straße, und da ich vermuthete, daß dieselbe nothwendiger Weise an der Nordostseite des großen Thurmes vor dem vornehmsten Gebäude Troja's auslaufen mußte, so ging ich sogleich daran, einen unmittelbar nordöstlich von der Straße befindlichen, 24 Meter breiten und langen Erdklotz bis zu einer Tiefe von 10 Metern wegzuräumen. Die Fortschaffung des Schuttes war sehr leicht an der Nordostseite, wo er in „Mancarts" durch meinen vorjährigen, durch die ganze Pergamos führenden großen Einschnitt geschehen konnte; aber sie war schwierig an der entgegengesetzten Seite, wo der Schutt einen steilen Pfad hinauf eine Strecke von 150 Metern in Schiebkarren geschleppt werden mußte. Aber alle meine Erwartungen wurden durch das Resultat dieser Ausgrabungen übertroffen, denn ich fand in der Straße nicht nur zwei große Thore, die 6 Meter 12 Ctm. von einander abstehen, sondern ich fand auch bei einem jeden derselben den großen kupfernen Bolzen, der als Schlüssel gedient haben mag. Als ich Anfangs April die mit großen Steinplatten gedielte Straße an's Licht brachte, glaubte ich, dieselbe führe in gerader südwestlicher Richtung durch die Stadt zum Skäischen Thor, welches ich am Fuße der Anhöhe wähnte. Aber die Stellen der Ilias (III, 146—155; IV, 386 und 392—395), wonach das Skäische Thor in Iliums großem Thurm war, machten mich wieder zweifeln, denn am Saume der Ebene ist keine Spur einer Anhöhe, welche die Ruinen eines großen Thurmes bergen könnte. 15 Brunnen, die ich im Westen, Südwesten und Süden neben der Pergamos bis auf den Urboden graben ließ, die aber nur griechische und keine Spur von trojanischen Topfscherben und Hausmauern an's Licht brachte, bewiesen mir, daß sich in keiner dieser Richtungen Troja jemals außerhalb der Pergamos ausgedehnt haben kann. Dies hätte mir überdies der vom doppelten Thor 40 Meter nach Osten sich ausdehnende, 9 bis 12 Meter breite, 6 Meter hohe große Thurm längst beweisen sollen, denn derselbe hätte ja als Festungswerk von keinem Nutzen sein können, wenn sich die Stadt vor ihm ausgedehnt hätte. Das vorbeschriebene große doppelte Thor muß daher nothwendigerweise das Skäische Thor und der gewaltige Thurm, neben welchem es sich befindet, muß Iliums großer Thurm, und es muß daher hier sein, wo Priamos mit den sieben Stadtältesten saß, wo sich Helena auf des Königs Einladung zu ihnen setzte und wo die herrlichste Scene der Ilias (III, 146—244) vorfiel. Von hier, wo neben der in südwestlicher Richtung schroff zur Ebene führenden Straße der Berg steil nach Westen abfiel, überschaute die Gesellschaft die ganze Ebene, und sah am Fuße der Anhöhe die Heere der Trojaner und Achäer gegenüber, um den Vertrag abzuschließen, den Krieg durch einen Zweikampf zwischen Paris und Menelaos entscheiden zu lassen. Wenn Homer (Ilias IV, 390—393) den Hector von der Pergamos hinabsteigen und die

Digitized by Google

Stadt durchstürmen läßt, um zum Skäischen Thore zu gelangen, so kann dies nur einzig und allein davon kommen, daß letzteres, sowie Ilions großer Thurm und die Straße, die von demselben nach der Ebene hinunterführt, durch die Zerstörung Troja's mit 10 Fuß hohen Schuttmassen bedeckt, zur Zeit Homer's nur noch durch die Tradition bekannt, ihre eigentliche Lage aber unbekannt war. In den Schuttschichten der griechischen Kolonie, die hier in der Pergamos nur bis 2 Meter Tiefe reichen, finden sich niemals Idole der Schutzgöttin Troja's mit Eulengesicht; Homer aber kennt die Minerva, wie aus seinem beständigen Beiwort „γλαυκῶπις" hervorgeht, nur mit Eulengesicht, und er muß daher lange vor der griechischen Ansiedelung Troja besucht haben. Da aber alle meine im Westen, Südwesten und Süden außerhalb der Pergamos gegrabenen Brunnen, wie gesagt, nur griechische Trümmer an's Licht bringen, die in der Pergamos selbst nur bis 2 Meter Tiefe reichen, und keine Spur von irgend einem der vier verschiedenen Völker, deren Schuttschichten hier in der Akropolis von 2 Metern unter der Oberfläche bis 16 Meter Tiefe reichen, so ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß auch noch zu Homer's Zeit Ilion in keiner dieser Richtungen über die verschüttete Baustelle der Pergamos Troja's hinausging. Alle meine Brunnen bleiben offen stehen, damit sich jeder Besucher von der Richtigkeit meiner Angaben überzeugen kann. Um aber auch Ilium's großen Thurm, das Skäische Thor und die Häuser oberhalb desselben, sowie die Bauten in den Tiefen des Minervatempels vor Zerstörung zu bewahren, habe ich hier in der ganzen trojanischen Ebene das Gerücht ausgesprengt: die Gottesmutter sei hier mit dem Christuskinde beim Könige Priamos zu Gast gewesen; und um diesen meinen Versicherungen noch mehr Gewicht beizulegen, habe ich neben dem Skäischen Thor ein Christusbild und in den Bauten unter dem Minervatempel das Bild der heiligen Jungfrau aufgehängt und diese Heiligenbilder feierlich von zwei Priestern mit großem Pomp einweihen lassen. Die hiesigen abergläubischen Christen werden daher nie einen Stein aus diesen Bauten nehmen und ebensowenig die Türken, welchen die Heiligenbilder eine gewisse Furcht einjagen. Das Skäische Thor sowohl, als das große ältere Gebäude oberhalb desselben stehen, obwohl sie sich in 30½ Fuß Tiefe befinden, auf einer künstlichen Anhöhe, die von dem Schutte gemacht ist, den man beim Bau des großen Thurmes vom Felsen abgetragen hat, um denselben zu ebnen. Hiervon kann sich jeder Besucher in den Wänden meines großen Einschnitts, welcher diese künstliche Anhöhe durchschneidet, überzeugen. Dieser Umstand sowohl als die Lage des Hauses unmittelbar oberhalb des Skäischen Thors, auf der schönsten Stelle des Berges, lassen mich vermuthen, daß es das Haus Priamos ist, und ich würde vielleicht näheren Aufschluß darüber erhalten, wenn ich es ganz ausräumte und einen genauen Plan davon aufnähme; aber dazu würde es vor allen Dingen nöthig sein, das auf demselben gebaute Haus wegzubrechen, wozu ich mich nicht entschließen kann, denn wenngleich es erst nach der Zerstörung Troja's und auf dessen Ruinen erbaut ist, so ist es doch jedenfalls älter als Homer, und ist daher von hohem Werth für die Wissenschaft; ich fand viele merkwürdige Sachen darin, auch ein Idol mit dem Bilde der „*θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη*" Homers."

Kunstvereine.

A. J. M. **Aus dem Jahresberichte des Hamburger Kunstvereins** für 1872 ergiebt sich eine kleine Zunahme der Mitglieder (1200 gegen 1183 im Vorjahre, darunter 23 auswärtige Vereine) und ein Budget von 7516 Thlr. Von den in der permanenten Ausstellung zur Anschauung gebrachten 229 Kunstwerken wurden 23, von den 1113 Nummern der Ausstellung des norddeutschen Gesammtvereins 147 (darunter 1 von einer Schweizerin, 11 von holländischen, die übrigen von deutschen Künstlern) im Werthe von 32,979 Thlr. verkauft. Die Kupferstich-Sammlung des Vereins wurde im Laufe der Jahre ziemlich ansehnlich vermehrt. „Von den Erwerbungen „gehörten der italienischen Schule außer einigen Clairobscurs „weniger bedeutende Blätter an, beachtenswerthe Zuschüsse er„hielten die niederländischen und französischen Meister, während „die deutsche Schule sehr hervorragend bereichert wurde." Aus dem Zuwachs der städtischen Gemäldegalerie hebe ich hervor: Schönleber, Fischerboote bei Venedig, A. Flamm, Via Appia (Geschenke des Vereins von Kunstfreunden von 1870), und G. Max, Die Nonne (Ankauf aus dem Heine'schen Legat).

Dem nassauischen Kunstverein stehen augenblicklich ungefähr 6000 Fl. zu Ankäufen für die Bildergalerie zur Verfügung. Es dürfte dies wohl eine Aufforderung für Künstler sein, in den nächsten Wochen geeignete Bilder nach Wiesbaden einzusenden.

Wiesbaden. Die städtischen Behörden haben unserem Lokalgewerbeverein 300 Thlr. überwiesen, um aus dieser Summe hiesigen Arbeitern des Kunstbandwerks Reiseunterstützungen zum Besuch der Wiener Ausstellung zu gewähren.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Daville, A., Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité. 8°. Paris, Morel.

Delaunay, Les Artistes Scandinaves. Peintres et sculpteurs contemporains. 1. Livraison. 8°. Paris, Boyer.

Fergusson, James, Tree and serpent worship; or, Illustrations of mythology and art in India in the first and fourth centuries after Christ. From the sculptures of the Buddhist topes at Sanchi and Amravati. gr. fol. II. edit. London, Allen & Co.

Grimouard de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien, études d'esthétique et d'iconographie. Paris, Didron.

Jordan, Max, Das Malerbuch des Lionardo da Vinci. Untersuchungen der Ausgaben und Handschriften. 8°. Leipzig, Seemann.

King, R. T., Handbook to the Welsh cathedrals: Llandaff, St. Davids, Bangor, and St. Asaph. gr. lex.-8°. London, Murray.

Landsteiner, R., Hans Makart und Robert Hamerling, zwei Repräsentanten moderner Kunst. 8°. Wien, Beck.

Parvillée, L., Architectures et décorations Turques au 15 siècle. 1. Série. gr. 4°. Paris, Morel.

Zeitschriften.

Annalen des Vereins für nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Band XII.

Das erste Jahrtausend christlicher Bau- und Kunstthätigkeit in Mainz, von Franz Falk. — Römischer Schmelzschmuck, von v. Cohausen. (Mit 2 Taf.) — Eine Episode aus dem Leben der Eltern des P. P. Rubens, von A. Spieß. — Ueber die Gründung Eibingens zu Seligenstadt, von Schneider. (Mit 2 Taf.) — Ein Portal in Lorch am Rhein, ob römisch oder karolingisch? von A. v. Cohausen. (Mit 1 Tafel.) — Kleinere archäologische Nachrichten und Nachweis über die Vermehrung der Museumssammlungen.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Nr. 95.

Allgemeine Zeichenschulen. — Italienische und deutsche Stickmusterbücher der Renaissancezeit. — Programm der Kunstgewerbeschule des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie in Wien. — Königl. bair. Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

Kunst und Gewerbe. Nr. 32.

Kurze Uebersicht der geschichtlichen Entwickelung der Thonwaaren- und Porzellanfabrikation. — Ausstellung von Gemälden alter Meister aus Privatbesitz.

Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit. Nr. 7.

Buntglasirte Thonwaaren des 15. — 18. Jahrhunderts im germanischen Museum. — Ueber fünf der ältesten Trachtenbücher und ihr Verhältniss zu einander.

Art. Journal. August.

Marine contributions to art.: Coral, von Simmonds. — Obituary: Hiram Powers; Winterhalter; Shaw; A. Scheffer. — T. Barker's fresco at Bath. — Ancient stone crosses of England, von A. Rimmer. Mit Illustrationen. — Venetian painters. VI. Artikel, von Scott. — The universal exhibition at Vienna. Mit Illustrationen. Beigegeben: Die Brüder, nach einer plastischen Gruppe von Cordier gest. von Roffe. — Ludwig XVII., nach einem Gemälde von Baron Wappers gest. von Meunier; Christi Leichnam von Cherubinen getragen, nach Giorgione gest. von Goldberg.

Digitized by Google

Inserate.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Nachdem der Unterzeichnete für das deutsche Reich die Generalagentur der „**Gesellschaft für vervielfältigende Kunst**“ übernommen hat, bringt er hiermit zur Kenntniss, dass er für nachstehende Städte den beigesetzten Buchhandlungen eine Lokalagentur zugetheilt hat:

Aachen: M. Jacobi. — **Barmen** und **Elberfeld**: Baedeker'sche Buchhandlung. — **Basel**: Felix Schneider. — **Bern**: J. Dalp'sche Buchhandlung. **Berlin**: E. Quaas. — **Bonn**: Marcus'sche Buchhandlung. — **Bremen**: G. A. von Halem. — **Breslau**: Trewendt & Granier. — **Carlsruhe**: Bielefeld's Hofbuchhandlung. — **Cöln**: J. G. Schmitz'sche Buchhandlung. — **Danzig**: F. A. Weber. — **Darmstadt**: J. P. Diehl's Sortiment. — **Dresden**: G. Schoenfeld (R. von Zahn). — **Düsseldorf**: Gelstewitz'sche Hofbuchhandlung. — **Elsterberg**: C. A. Diezel. — **Frankfurt a. M.**: Joh. Alt. — **Genf**: Carl Menz. — **Gotha**: E. F. Thienemann, Hofbuchhandlung. — **Hagen**: Gust. Butz. — **Hamburg**: W. Mauke Söhne. — **Hannover**: Theod. Schulze. — **Heidelberg**: G. Weiss. — **Hildesheim**: A. Lax. — **Kiel**: Universitätsbuchhandlung. — **Königsberg**: Hübner & Matz. — **Lübeck**: Bolhoevener & Seelig. — **Magdeburg**: Emil Baensch, Hofbuchhandlung. — **Mailand**: Theod. Laengner. — **Mainz**: V. von Zabern. — **Mannheim**: Frz. Bender. — **München**: Hermann Manz. — **Nürnberg**: Schrag'sche Hofbuchhandlung. — **Oldenburg**: Ferdinand Schmidt. — **Osnabrück**: Rackhorst'sche Buchhandlung. — **Potsdam**: Gropius'sche Buchhandlung. — **Rostock**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Schwerin**: Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Stettin**: H. Dannenberg. — **Strassburg**: C. F. Schmidt. — **Stuttgart**: Jul. Weise's Hofbuchhandlung. — **Tübingen**: H. Laupp'sche Buchhandlung. — **Wiesbaden**: Feller & Gecks. — **Würzburg**: Adalbert Stuber. — **Zürich**: Schabelitz'sche Buchhandlung.

Leipzig, im Juni 1873.

E. A. Seemann,
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Vor Kurzem ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen
von
Prof. William Unger.
Mit Text
von
Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.
I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).
II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).
III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).
IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).
V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).
VI. Die Offiziere des Cluvenier-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).
VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.
VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.
IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.
X. Die Vorsteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in drei verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.
„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „
„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Soeben erschien in **C. W. Kreidel's** Verlag in Wiesbaden und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

JULIUS BRAUN
Geschichte der Kunst
in ihrem Entwicklungsgang
durch alle Völker der alten Welt
hindurch
auf dem Boden der Ortskunde
nachgewiesen.

Zweite Ausgabe.

Mit einem Vorwort
von
Franz Reber.

2 Bde. gr. Lex.-8°. broch. 4 Thlr.

Durch Schliemann's Forschungen ist die Aufmerksamkeit wieder dem Braun'schen Werke zugewendet worden, dessen Werth in der Einleitung von Herrn Professor Reber in verdienter Weise gewürdigt wird. Das Buch ist weder veraltet, noch durch ein anderes seit seinem Erscheinen ersetzt worden. Es wird Philologen, Geschichts- und Kunstfreunden in der neuen, im Preise ermässigten Ausgabe bestens empfohlen. (172)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Charakterbilder
aus der
Kunstgeschichte

zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte von **C. Clauss** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 2 Thlr. 12 Sgr.; eleg. geb. $2^3/_4$ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Price in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 45.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die dre Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

22. August 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Ueber einige Denkmäler elsässischer Kunst in den Wiener Sammlungen. — Kunstliteratur: Charvet, Description des collections des sceaux-matrices de M. L. Dongé: Nouvelles Archives de l'art français Berlin, Wissenschaftlicher Kunstverein. — San Francesco zu Assisi. — Der Schatz des Priamos. — J. Waldstein'scher Preis; Waldeck-Denkmal. — Schulausstellung im Oesterreich. Museum. — Gemäldegalerie in Schwerin. — Wiederaufbau der Akademie zu Düsseldorf. — Neues Theater in Düsseldorf; Sammlung des Bischofs von Hildesheim; Berliner Nationalgalerie; Hans Sachs-Denkmal in Nürnberg. — Zeitschriften. — Inserate.

Ueber einige Denkmäler elsässischer Kunst in den Wiener Sammlungen.

Unter obigem Titel veröffentlicht Herr E. Müntz eine schätzbare Zusammenstellung im laufenden Jahrgange der „Revue d'Alsace". Es sind dies Reisefrüchte aus dem Jahre 1869, in welchem noch Niemand ahnte, daß französisches Nationalgefühl und elsässischer Provinzialpatriotismus so bald schon in Zwiespalt gerathen könnten. Um so lebhafter wird nun auf beiden Seiten das Bedürfniß empfunden, sich mit dem wiedergewonnenen Reichslande zu beschäftigen, und davon mag denn die Kunstwissenschaft gerne ihre Vortheile ziehen.

Nach kurzem Ueberblick der kunstgeschichtlichen Beziehungen, welche Prag und Wien an das Elsaß knüpfen, beschreibt uns Herr Müntz eine Reihe von Blüthen oberrheinischer Kunst, welche in der k. k. Hofbibliothek, in der Galerie des Belvedere und in der Albertina aufbewahrt werden. An der Spitze stehen die merkwürdigen Miniaturen der Handschrift von Otfried's, des Mönchs von Weißenburg, Evangelienharmonie, deren Entstehung der Verfasser in die Mitte des 9. Jahrhunderts versetzt. Sodann wird Nicolaus Wurmser, der Meister der Prager Schule, für Straßburg, als seine Vaterstadt, in Anspruch genommen. Leider geht Müntz bei Martin Schongauer und Hans Baldung Grien nicht in's Detail ein, sonst wären wir wohl belehrt worden, daß namentlich von dem großen Colmarer Meister schwerlich ein Gemälde, ja kaum ein Federstich in Wien zu sehen ist. Näheres erfahren wir über das seltene „Kunstbüchlein" von Heinrich Vogtherr und über den Straßburger Maler Johann Wilhelm Baur, der in Wien lebte und daselbst 1640 als Kaiserl. Hofmaler starb, daher auch wohl der „Wiener Bauer" genannt wird; sodann über den Straßburger Miniaturmaler Johann Walther und dessen prachtvolles Hauptwerk, das unter dem Titel „Ornithographia" in der Albertina aufbewahrt wird. Die beigefügte Jahreszahl 1557 und verschiedene handschriftliche Bemerkungen beweisen nach Müntz, daß Johann Walther der Vater und nicht sein gleichnamiger Sohn der Urheber dieser merkwürdigen Sammlung von Vogelabbildungen sei. Zu dem Folgenden sei nur noch bemerkt, daß Franz Brunn kein Meister des 18. Jahrhunderts, sondern ein sehr tüchtiger, noch nicht nach Gebühr gewürdigter Kupferstecher des 16. Jahrhunderts ist, der zuverlässig in Straßburg ein Vorfahre der später daselbst thätigen Künstlerfamilie Brunn gewesen zu sein scheint und gleichbedeutend ist mit dem Monogrammisten F. B., Bartsch, Peintre-graveur IX, 443 ff. Vergl. Passavant, Peintre-graveur IV, 176.

Es bliebe nur zu wünschen, daß der Verfasser sich bei dieser skizzenhaften Behandlung des Gegenstandes nicht genügen ließe und an eine systematische Zusammenfassung seiner zerstreuten antiquarisch-artistischen Studien über die Kunst des Elsaß ginge. Dazu gehört auch sein gleichzeitig in der Pariser „Revue archéologique" erschienener Aufsatz über „Die Münzstätte der Grafen von Hanau-Lichtenberg zu Wörth an der Sauer", deren Geschichte er an der Hand der Urkunden im Archive der Mairie von Wörth verfolgt, von 1587 bis zur Plünderung und Verwüstung des Ortes durch die Kaiserlichen im Jahre 1632.

Möge denn die Liebe zu ihrem engeren Heimat-

Digitized by Google

lande fortfahren, unsere Fachgenossen jenseits der Vogesen zu Publikationen über Elsässer Kunst zu veranlassen. Verdanken wir diesen Gefühlen doch soeben auch das inhaltsreiche Werk von Charles Gérard: Les Artistes de l'Alsace pendant le moyen-age, dessen beide stattliche Bände wir der Beurtheilung eines unserer kompetenten Mitarbeiter anheimstellen. Solche Bestrebungen in der französischen Kunstliteratur verdienen in um so höherem Maße unsere Beachtung, als sich die deutsche Kunstwissenschaft besonderer Verdienste um das Elsaß noch nicht rühmen kann. Ja auch die Hoffnungen, welche sich an die Berufung Anton Springer's nach Straßburg knüpften, sind durch dessen Abgang nach Leipzig rasch wieder zu nichte geworden, und die deutsche Reichsregierung scheint es wieder vergessen zu wollen, daß Elsaß ein altes Kunstland ist und daß es als solches auf die Pflege seiner kunstgeschichtlichen Vergangenheit ein Anrecht hat. **V.**

Kunstliteratur.

J. Charvet., Description des Collections de Sceaux-Matrices de M. E. Dongé. Paris 1872. 8.

Die Produkte der antiken Graveure und Stempelschneider — Münzen, Gemmen, Medaillen — sind von der Archäologie längst in ihrem allgemeinen Werthe für die Gesammtentwickelung der bildenden Kunst erkannt und demgemäß fruchtbringend ausgebeutet worden. Für die Kunstgeschichte des Mittelalters wurden nach dieser Richtung bisher nur wenige Versuche gemacht. Die Schuld an dieser geringen Verwerthung vornehmlich der Siegel für die Erforschung der mittelalterlichen Kunst lag nicht an einer mangelhaften Würdigung oder gar einem Verkennen ihres Werthes für diesen Zweck, sondern an der schwierigen Zugänglichkeit und namentlich der vollkommenen Unordnung des Materials.

Diesem oft tief empfundenen Mangel abzuhelfen, dient vorliegende Schrift, welche sich die Beschreibung einer Sammlung von 1200 Stück zur Aufgabe gemacht hat. Eine kurze, mit 18 sehr sauberen Holzschnitten ausgestattete Vorrede weist auf die Bedeutung der Sigillographie für die Bau- und Kulturgeschichte hin. Namentlich interessant sind die Aufschlüsse, die wir über weltliche und geistliche Tracht und Geräthschaften allerlei Art erhalten, um so werthvoller für uns, da die Siegel gleichzeitige und unverdächtige Urkunden erster Hand sind.

Analog der antiken Stempelschneidekunst ist auch die Entwickelung der des Mittelalters mit der Plastik Hand in Hand gegangen oder derselben zum wenigsten gefolgt. Dies ist der zweite ebenso wichtige Punkt, der Beachtung verdient. Wo bisweilen für die Plastik der Faden kunsthistorischer Entwickelung zerreißt, können die Erzeugnisse des Stempelschneiders oft die verloren gegangenen Glieder ersetzen. Bevor aber dieser Zweig der Kunsttechnik eine derartige wissenschaftliche Verwerthung finden kann, muß das überall zerstreut liegende Material gesammelt und kritisch gesichtet werden. Wir sind überzeugt, daß alsdann erst die Wichtigkeit dieses Kunstzweiges, z. B. für die Rekonstruktion verschwundener Bauwerke in ihrem vollen Umfange erkannt werden wird. Ueber die Bedeutung der Sammlung des Herrn Dongé und über den kritischen Werth des Verzeichnisses selbst können wir kein Urtheil fällen, da uns nur die interessant geschriebene Vorrede zu Gesicht gekommen ist. Am Schlusse derselben klagt der Herr Verfasser bitter über die gegenwärtige Verwaltung der französischen Kunstinstitute. Wir können es uns nicht versagen — für uns zu einigem Troste — folgende charakteristische Stelle herauszuheben: „Wen haben wir heutzutage als Konservatoren unserer Museen im Großen und Ganzen? . . Gelehrte und Dilettanten, Archäologen nirgends. Die meisten unserer Konservatoren sind es erst durch ihre Anstellung geworden; oft genug haben sie Widerwillen gegen die Monumente, die ihrer Obhut anvertraut sind." — Wie lange noch wird ein „Tout comme chez nous!" als Randbemerkung zu diesen Zeilen für deutsche Zustände seine Berechtigung haben?

A. R.

R. v. E. Nouvelles Archives de L'Art Français. Die Société de l'Histoire de l'Art Français hat nach ihrer Rekonstituirung im Jahre 1870 ihre Publikationen wieder aufgenommen und den Jahrgang 1872 soeben (Paris bei J. Baur. 1872. 510 S. 8°) unter dem Titel „Nouvelles Archives de l'Art Français" veröffentlicht. Die Gesellschaft, gegründet, um das Studium der Kunst- und Künstlergeschichte Frankreichs zu fördern, veröffentlicht in ihren Jahres-Publikationen Dokumente und fördert die Herausgabe von Monographien. Sie zählt die hervorragendsten Kunstforscher und Amateurs Frankreichs, sowie eine Anzahl von Künstlern zu ihren Mitgliedern. Als Ehrenpräsident fungirt Herr Th. de Chennevières, als Präsident Prof. A. de Montaiglon, als Sekretär der Archivist J. Guiffrey. Die Herren Guiffrey, J. de Laborde und A. de Montaiglon bilden die Kommission für die Publikationen. — Hervorragende Dokumente, welche in dem vorliegenden Bande veröffentlicht worden, sind: Testament et inventaire des reliquiaires de la reine Anne d'Autriche, vom 13. Februar 1666; das Verzeichniß der Künstler, die zwischen 1605—1656 für die k. Schlösser gearbeitet haben, und der Künstler, die zwischen 1532—1784 für die Maison du Roi thätig waren; Brief von J. Louis David, begleitet von einer chronologischen Uebersicht der Wirksamkeit L. David's im Convent, die Ankäufe für den König auf der Vente des Kabinets von P. J. Mariette im Jahre 1775 (es wurden 1061 Blätter um 58,000 Livres für die k. Sammlung gekauft), ein Verzeichniß der im Jahre 1804 in Paris lebenden englischen Künstler u. s. f. Ein Verzeichniß der in dem Bande angeführten Dokumente erhöht die Brauchbarkeit der Publikation. Die Herausgabe der Dokumente zeichnet sich durch Genauigkeit und zweckmäßige Erläuterung vor vielen anderen Publikationen ähnlicher Art vortheilhaft aus. Ein von der Madame de Staël unterzeichnetes, von A. W. Schlegel geschriebenes Billet, das in diesem Bande veröffentlicht ist, bezieht sich auf eine Marmor-Statue Necker's, welche der Bildhauer Tieck 1816 um den Preis von 1200 florent. Thalern auszuführen übernommen hat. Es wird nicht erwähnt ob diese Statue wirklich vollendet

Digitized by Google

wurde. Eine Korrespondenz zwischen Herrn E. Gaucher, Kupferstecher, und dem Baron Heinecken vom Jahre 1786 giebt dem Herausgeber eine ganz unbegründete Veranlassung, sich über den Mangel an Höflichkeit deutscher Gelehrten zu beschweren.

Kunstgeschichtliches.

Professor C. Heyden in Berlin hielt in der Sitzung des dortigen wissenschaftlichen Kunstvereins am 16. Juli einen Vortrag über die Wichtigkeit des Studiums der großen italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts für die Entwickelung der modernen Kunst. Dem Vortrage vorausgehend und gleichsam zur Illustration desselben cirkulirte in der Versammlung eine Reihe gewählter und sorgfältigst ausgewählter Studien, welche Prof. Heyden in den Jahren 1845—1851 auf seinen Studienreisen in Frankreich und Italien nach den Werken älterer Meister angefertigt hatte und welche den Beweis lieferten, daß der Künstler diejenigen Prinzipien, deren Werth er in seinem darauf folgenden Vortrage sowohl für den studirenden Kunstjünger wie für die moderne Kunst überhaupt nachwies, zunächst bei sich selbst zur Anwendung gebracht hatte. Die Vorlage, mit welcher der Künstler die Versammlung erfreute, war von ihm aus der Reihe derjenigen Studien ausgewählt, welche er ausschließlich zu koloristischen Zwecken auf seinen Reisen angefertigt hatte. Sämmtliche Arbeiten ihrem Zwecke gemäß farbig (in Oel), dabei mit einer Gewissenhaftigkeit und Bravour ausgeführt, daß selbst die kleineren Stücke (wie solche allein zur Besichtigung in einer Versammlung zur Cirkulation gebracht werden können) durch ihre effektvolle Wirkung und die Frische ihres Tones die allgemeine Bewunderung hervorriefen. Vertreten waren in der Vorlage alle namhaften älteren Koloristen durch ihre Hauptwerke in den Galerien zu Paris und Venedig. Von Tintoretto war nebst anderem sein bestes Werk (der heilige Markus) in der Kopie vorhanden. Tizian fehlte natürlich nicht; auch nach dessen Fresken hatte der Künstler studirt. Palma Vecchio, Correggio, Paolo Veronese, Rubens, (die Krönung der Maria von Medici), anderer nicht zu gedenken, waren in zahlreichen Kopien vertreten. Solche Vorlagen, zumal wenn sie mit dieser Meisterschaft ausgeführt werden, sind des Dankes der Kunstfreunde stets gewiß. Nur solche von Meisterhand vorgeführte, im Gesammtausdrucke getreue Kopien vermögen uns, trotz aller Photographien, zu einem wahren Eindrucke jener dem Auslande gehörigen Kunstwerke zu verhelfen. — Kunsthistorisch merkwürdig war in der Vorlage ein Bild von Palma giovane, welches lebhaft an die apokalyptischen Reiter des Cornelius erinnerte, namentlich aber einige Fresken von Veronese, welche derselbe in einjähriger Verbannung aus Venedig auf dem Schlosse Maser (am Fuße der Alpen) zur Ausschmückung eines Saales ausführte. So wenig bisher auch Fresken von Veronese bekannt geworden sind, so hält Professor Heyden die eben erwähnten doch für unzweifelhaft echt, obgleich kein Handbuch der Kunstgeschichte deren Erwähnung thut.*) — In seinem darauf folgenden ausführlichen und durchdachten Vortrage begann Professor Heyden mit einer Schilderung der Verschiedenartigkeit der Eindrücke, welche wir empfangen, wenn wir nacheinander eine moderne Bilderausstellung und eine Galerie alter Meister besuchen, und hob hervor, daß der feierliche Ernst, welcher uns in letzterer ergreift, nicht in der Verschiedenheit der Sujets oder in der Ehrwürdigkeit des Alters seinen Hauptgrund hat, vielmehr aus der Erkenntniß entspringt, hier die Kunst, welche stets ideal sein soll, auch ideal behandelt zu sehen. Wie der angehende Künstler bereits eine rein äußere Veranlassung zum Besuche und Studium unserer Galerien darin finden muß, daß ihm eine genauere Kenntniß der Darstellungsmittel vergangener großer Zeiten nothwendig ist, so ist in noch viel höherem Grade das Studium jener idealen Kunstauffassung, die die alten Meister uns bisher als unerreicht erscheinen läßt, für ihn und seine Kunst eine große Lebensaufgabe. Nicht die idealen Gedanken, nicht der geistige oder geistliche Inhalt ihrer Werke ist es, den wir aus den alten Meistern in unsere modernen Lebens- und Kunstverhältnisse hinübernehmen sollen, vielmehr die ideale Form, welche jene auch bei der individuellsten Darstellung zu bewahren gewußt haben. Sie illustriren das Goethe'sche Wort: „Die Natur ist nur der rohe Stoff für die Kunst." Den großen Einfluß, den das Studium der italienischen Meister auf die ihnen folgenden Künstlergenerationen ausgeübt hat, zeigte der Vortragende an der Hand der Geschichte zunächst an Dürer und mehr noch an Holbein, später an Rubens und Van Dyck. Der neueren Zeit näher tretend, erinnerte er an die Entwickelung eines Carstens, Wächter, Schick, David, Cornelius, Overbeck, Veit, Schnorr, Koch, Führich. Obgleich über die moderne Kunst noch nicht hinreichend geurtheilt werden könne, so könne doch behauptet werden, daß dieselbe in einer großen Emanzipation von den Stoffen begriffen sei, welche früher die Kunst fast ausschließlich beherrschte, nämlich den Stoffen, welche die Religion und die Kirche (lange Zeit die Protektorin der Kunst) ihr vorschrieb. Nachdem der Katholicismus aufgehört eine Macht zu sein, der Protestantismus aber der Kunst nie in dem Maße wie der Katholicismus bedurft habe, so sei augenblicklich nur die Frage, ob bereits in nächster Zeit der Staat die Rolle übernehmen werde, welche die Kirche zu ihrem eigenen größten Ruhme und Vortheile so lange gespielt hat. Erst wenn der Staat sich dieser seiner großen Aufgabe bewußt geworden sein werde, könne man für die Kunst eine neue große Blüthezeit erwarten, wofür die Keime durch so manches große Talent unserer Tage gelegt seien. So lange aber die Pflege der Kunst Privaten fast ausschließlich überlassen sei, laufe dieselbe Gefahr, durch den immer einseitiger hervortretenden Spezialismus vom rechten Wege abgelenkt zu werden. Schon sei man so weit gekommen, daß die Kunst nicht mehr ihrer idealen Aufgaben wegen gepflegt werde, sondern nur noch zur Erhöhung des Lebensgenusses diene: „mehr Reiz als Schönheit, mehr Sinnlichkeit als Sinn, mehr Wirklichkeit als Wahrheit." Der Vortragende (welcher sich als Künstler mitten im Strom der Bewegung befindet) hält sich nicht für berufen, eine eingehende Kritik der modernen Kunstbestrebungen zu liefern oder gar dieselben auf die richtigen Wege lenken zu wollen. Nur warnen wolle er vor dem weiteren Verfolgen des gefahrvollen Weges, der zu dem vollendeten Spezialismus führe. Die großen Italiener und ihre großen Nachfolger sind niemals Spezialisten gewesen. Tizian habe die herrlichsten Kirchenbilder, die charaktervollsten Personenbilder, die schönsten Landschaften gemalt. Rubens, Van Dyck, Holbein und andere waren gute Portraitmaler allein, weil sie gute Geschichtsmaler waren. (Voss. Ztg.)

*) Vergl. H. Reinhart, Die Villa Mäser bei Treviso, Zeitschr. f. bild. Kunst I. S. 61 ff. A. d. Red.

Das Kloster von San Francesco zu Assisi wird, nach einer Mittheilung von J. A. Crowe, die wir der „Academy" entnehmen, neuerdings unter Oberleitung von Cavalcaselle einer sehr sorgfältigen Restauration unterworfen. Nicht nur Emporen und Altäre aus Holzwerk, die an vielen Stellen die berühmten Fresken aus der Florentiner und Sieneser Schule des 13. und 14. Jahrhunderts theilweise sehr störend verdeckten, werden beseitigt, sondern es werden auch mit Beihilfe von Botti, der bei der Renovirung der Fresken Giotto's in der Capella Scrovegni zu Padua so sehr sich bewährte, die Fresken selbst einem nothwendigen Erneuerungsprozeß unterworfen, der gemalte Oberfläche und Intonaco auf dem Bewurf in gleicher Weise berührt. Die einfache Schönheit der Linien in der Architektur tritt nun nach Entfernung des überflüssigen Beiwerks klar hervor, und der Eindruck des Ganzen wird in seiner Vollendung gewiß von erhöhter prächtiger Wirkung sein.

Der Schatz des Priamos. Unter dieser Ueberschrift richtet Herr Dr. Heinrich Schliemann über ein neues Resultat seiner Ausgrabungen in Troja folgenden, vom 17. Juli datirten Brief an die Augsb. Allg. Zeitg. Wir begnügen uns vorläufig damit, auch dieses Schreiben wörtlich mitzutheilen, obwohl dasselbe, wie das frühere, mannigfachen Bedenken Raum giebt. Herr Dr. Schliemann schreibt: „Es scheint, daß die göttliche Vorsehung mich für meine übermenschlichen Anstrengungen während meiner dreijährigen Ausgrabungen in Ilion auf eine glänzende Weise hat entschädigen wollen, denn im Anfang dieses Monats stieß ich in 8½ Metern Tiefe auf der vom skäischen Thor in nordwestlicher Richtung weitergehenden großen trojanischen Ringmauer und unmittelbar neben dem Hause des Priamos auf einen großen kupfernen Gegenstand höchst merkwürdiger Form, der um so mehr meine Aufmerksamkeit auf sich zog, als ich hinter demselben Gold zu bemerken glaubte. Auf demselben ruhte eine 1½—1¾ Meter dicke steinfeste Schicht von rother Asche und calcinirten Trümmern, auf

welcher eine 1 Meter 80 Centimeter dicke, 6 Meter hohe Festungsmauer lastete, die aus großen Steinen und Erde bestand und aus der ersten Zeit nach der Zerstörung Troja's stammen muß. Um den Schatz der Habsucht meiner Arbeiter zu entziehen und ihn für die Wissenschaft zu retten, war die allergrößte Eile nöthig, und obgleich es noch nicht Frühstückszeit war, so ließ ich doch sogleich „pandos" (ein ins Türkische übergegangenes Wort ungewisser Abkunft, welches hier anstatt ἀνάπαυσις oder Ruhezeit gebraucht wird) ausrufen, und während meine Arbeiter aßen und ausruhten, schnitt ich den Schatz mit einem großen Messer heraus, was nicht ohne die allergrößte Kraftanstrengung und die furchtbarste Lebensgefahr möglich war, denn die große Festungsmauer, welche ich zu untergraben hatte, drohte jeden Augenblick auf mich einzustürzen. Aber der Anblick so vieler Gegenstände, wovon jeder einzelne einen unermeßlichen Werth für die Wissenschaft hat, machte mich tollkühn, und ich dachte nicht an Gefahr. Die Fortschaffung des Schatzes wäre mir aber unmöglich geworden ohne die Hülfe meiner liebenden Frau, welche immer bereit stand, die von mir herausgeschnittenen Gegenstände in ihr großes Umschlagetuch zu packen und fortzutragen. Der zuerst gehobene Gegenstand war ein großes flaches kupfernes Geräth (δίσκος ὀμφαλωτὸς oder ἀσπὶς ὀμφαλόεσσα) in Form eines großen Präsentirtellers, in dessen Mitte sich ein von einer Rinne (αὖλαξ) umgebener Nabel befindet; dieses Gefäß hat 49 Centimeter im Durchmesser, ist ganz flach und von einem 4 Centimeter hohen Rand umgeben; der Nabel (ὀμφαλός) ist 6 Centimeter hoch und hat 11 Centimeter im Durchmesser; die um denselben befindliche Rinne hat 18 Centimeter im Durchmesser und ist 1 Centimeter tief. Höchst wahrscheinlich ist es ein Schild; jedenfalls erinnert es lebhaft an die Homerischen ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι. Der zweite Gegenstand, den ich herauszog, war ein kupferner Kessel mit zwei horizontalen Henkeln, welcher uns jedenfalls das Bild des Homerischen λέβης gibt; derselbe hat 42 Centimeter im Durchmesser und 14 Centimeter Höhe; der Boden ist flach und hat 20 Centimeter im Durchmesser. Der dritte Gegenstand war eine 1 Centimeter dicke, 10 Centimeter breite, 44 Centimeter lange kupferne Platte, welche einen 2 Millemeter hohen Rand hat; an einem Ende sieht man zwei unbewegliche Räder mit Axe. Diese Platte ist auf zwei Stellen stark gebogen, jedoch glaube ich, daß diese Biegungen durch die Gluth geschehen sind, welcher der Gegenstand in der Feuersbrunst ausgesetzt gewesen ist; auf demselben ist eine silberne Vase von 12 Centimetern Höhe und Breite festgeschmiedet, jedoch vermuthe ich, daß dies ebenfalls nur durch Zufall in der Feuersbrunst geschehen. Der vierte hervorgekommene Gegenstand war eine kupferne Vase von 14 Centimetern Höhe und 11 Centimetern im Durchmesser. Darauf kam eine 15 Centimeter hohe, 14 Centimeter im Durchmesser haltende und 403 Gramm wiegende kugelrunde Flasche von reinstem Golde mit einer angefangenen, aber nicht vollendeten Zickzack-Verzierung; ein 9 Centimeter hoher, 7^3_4 Centimeter breiter, 226 Gramm schwerer Becher, ebenfalls von reinstem Golde, sowie ein 9 Centimeter hoher, 18^3_4 Centimeter langer, 15^1_2 Centimeter breiter, genau 600 Gramm wiegender Becher von reinstem Golde in Form eines Schiffes mit zwei großen Henkeln; auf der einen Seite ist ein 7 Centimeter, auf der andern ein 3 Centimeter breiter Mund zum Trinken, und es mag, wie mein geehrter Freund, Professor Stephanos Kumanudes aus Athen, bemerkt, derjenige, welcher den gefüllten Becher hinreichte, aus dem kleinen Munde vorgetrunken haben, um als Ehrenbezeugung den Gast aus dem großen Munde trinken zu lassen. Dieses Gefäß hat einen nur um 2 Millimeter hervorstehenden, 3^1_2 Centimeter langen, 2 Centimeter breiten Fuß und ist jedenfalls das Homerische δέπας ἀμφικύπελλον. Ich bleibe aber fest bei meiner Behauptung: daß auch alle jene hohen glänzend rothen Becher in Form von Champagner-Gläsern und mit zwei gewaltigen Henkeln δέπα ἀμφικύπελλα sind, und auch diese Form wird von Gold dagewesen sein. Noch muß ich die für die Geschichte der Kunst sehr wichtige Bemerkung machen, daß vorgesagtes goldenes δέπας ἀμφικύπελλον gegossen ist und die großen nicht ganz massiven Henkel daran geschmiedet sind. Dagegen ist der vorher erwähnte einfache goldene Becher sowie die goldene Flasche mit dem Hammer getrieben. Der Schatz enthält ferner einen kleinen 70 Gramm wiegenden, 5 Centimeter hohen, 6^1_2 Centimeter breiten Becher von mit 25 Proc. Silber versetztem Golde, dessen Fuß nur 2 Centimeter hoch und 2^1_2 Centimeter breit, außerdem nicht ganz gerade ist, so daß der Becher nur zum Hinstellen auf den Mund bestimmt zu sein scheint. Ich fand dort ferner sechs mit dem Hammer getriebene Stücke einer Mischung von Gold und Silber (ἤλεκτρον) in Form von großen Klingen, deren eines Ende abgerundet, das andere in Gestalt eines Halbmondes ausgeschnitten ist. Die beiden größern sind 21^1_2 Ctm. lang und 5 Ctm. breit, und jedes davon wiegt 184 Gramm. Die darauffolgenden 2 Stücke sind 18^1_2 Ctm. lang und 4 Ctm. breit, und jedes davon wiegt 173 Gramm; die beiden übrigen Stücke sind 17^1_2 Ctm. lang und 3 Ctm. breit und jedes derselben wiegt 171 Gramm. Höchst wahrscheinlich sind dies die homerischen Talanta (τάλαντα), welche nur klein sein konnten, da z. B. Achilles (Ilias XXIII, 269) als ersten Kampfpreis eine Frau, als zweiten ein Pferd, als dritten einen Kessel und als vierten zwei goldene Talente aufstellt. Ich fand dort ferner drei große silberne Vasen, wovon die größte 21 Ctm. hoch ist und 20 Ctm. im Durchmesser und einen Henkel von 14 Ctm. Länge und 9 Ctm. Breite hat. Die zweite Vase ist 17^1_2 Ctm. hoch und hat 15 Ctm. im Durchmesser; man sieht auf derselben den obern Theil einer andern silbernen Vase festgeschmolzen, von der nur Bruchstücke übrig geblieben sind. Die dritte ist 18 Ctm. hoch und hat 15^1_2 Ctm. im Durchmesser; am Fuße dieser Vase ist viel Kupfer festgeschmolzen, welches in der Feuersbrunst von den kupfernen Sachen des Schatzes abgeträufelt sein muß. Alle drei Vasen sind unten kugelrund und können daher nicht hingestellt werden, ohne angelehnt zu sein. Auch fand ich dort einen 8^1_2 Ctm. hohen silbernen Becher, dessen Mund 10 Ctm. im Durchmesser hat; ferner eine silberne Schale (φιάλη) von 14 Ctm. im Durchmesser, sowie zwei kleine herrlich gearbeitete Vasen; die größere derselben hat an jeder Seite zwei Röhrchen zum Aufhängen mit Schnüren und ist, inclusive ihres hutartigen Deckels, 20 Ctm. hoch und hat 9 Ctm. im Durchmesser im Bauch. Die kleinere, nur mit einem Röhrchen an jeder Seite zum Aufhängen mit einer Schnur versehene, silberne Vase ist, inclusive ihres Hutes, 17 Ctm. hoch und 8 Ctm. breit. Theils auf, theils neben den goldnen und silbernen Sachen fand ich dreizehn Lanzen von Kupfer von 17^1_2, 21, 21^1_2, 23 und 32 Ctm. Länge und 4 bis 6 Ctm. Breite an der breitesten Stelle; in dem untern Ende derselben sieht man ein Loch, worin bei den meisten noch der Nagel oder Stift steckt, mit welchem die Lanze in der hölzernen Stange befestigt war. Die trojanischen Lanzen waren somit ganz verschieden von den griechischen und römischen, denn bei diesen wurde der Lanzenschaft in die Lanze, bei jenen die Lanze in den Schaft gesteckt. Ich fand dort ferner 14 jener hier häufig vorkommenden, anderswo aber noch niemals gefundenen kupfernen Waffen, die nach einem Ende zwar beinahe spitz, aber stumpf, nach dem andern Ende in eine breite Schneide auslaufen. Ich hielt dieselben früher für eine besondere Art von Lanzen, bin aber jetzt zur Ueberzeugung gekommen, daß sie nur als Streitäxte gebraucht sein können; dieselben sind 16 bis 31 Ctm. lang, 1^1_2 bis 2 Ctm. dick und 3 bis 7^1_2 Ctm. breit, und die größten derselben wiegen 1365 Gramme. Weiter fand ich dort sieben große zweischneidige kupferne Dolchmesser, die einen 5 bis 7 Ctm. langen und am Ende unter rechtem Winkel umgebogenen Griff haben, der einst mit Holz eingefaßt gewesen sein muß; denn wäre die Einfassung von Knochen gewesen, so würde sie noch jetzt ganz oder theilweise verbanden sein. Der spitze Griff wurde in ein Stück Holz gesteckt, so daß das Ende 1^1_2 Ctm. lang hervorragte, und dies wurde einfach umgebogen. Das größte dieser Messer ist 27 Ctm. lang und an der breitesten Stelle 5^1_2 Ctm. breit; von einem zweiten, welches 4^1_2 Ctm. breit, ist die Spitze abgebrochen; es ist jetzt noch 22^1_2 Ctm. lang, scheint aber 28 Ctm. lang gewesen zu sein. Ein dritter Dolch ist 22 Ctm. lang und mißt an der breitesten Stelle 3^3_4 Ctm.; ein vierter Dolch ist in der Feuersbrunst zwar ganz zusammengerollt, scheint aber 28 Ctm. lang gewesen zu sein. Von dem fünften, sechsten und siebenten Dolchmesser sind nur 10 bis 13^1_2 Ctm. lange Bruchstücke vorhanden. Ich glaube außerdem in einem Pack von vier in der Feuersbrunst zusammengeschmolzenen Lanzen und Streitärten noch ein Dolchmesser zu bemerken. Von gewöhnlichen einschneidigen Messern fand sich im Schatze nur eines von 15^1_2 Ctm. Länge. Auch fand ich dort das 22 Ctm. lange, 5 Ctm. breite Bruchstück eines Schwertes, sowie eine in eine Schneide auslaufende, 36 Ctm. lange viereckige kupferne Stange, die jedenfalls auch als Waffe gedient zu haben scheint. Da ich alle vorgenannten Gegen-

Digitized by Google

stände zusammen- oder in einander gepackt auf der Ringmauer fand, deren Bau Homer dem Neptun und Apollo zuschreibt, so scheint es gewiß, daß sie in einer hölzernen Kiste (*ἀγαυὸς*) lagen, wie solche in der Ilias (XXIV, 228) im Palast des Priamos erwähnt werden; dies scheint um so gewisser, als ich unmittelbar neben den Gegenständen einen 10½ Ctm. langen kupfernen Schlüssel fand, dessen 5 Ctm. langer und breiter Bart die größte Aehnlichkeit hat mit dem der großen Kassenschlüssel in den Bauten. Merkwürdiger Weise hat dieser Schlüssel einen hölzernen Griff gehabt; das gleich wie bei den Leichensteinen unter rechtem Winkel umgebogene Ende des Schlüsselrohrs läßt keinen Zweifel darüber. Demnächst hat Jemand aus der Familie des Priamos den Schatz in aller Eile in die Kiste gepackt, diese fortgetragen, ohne Zeit gehabt zu haben, den Schlüssel herauszuziehen, ist aber auf der Mauer von Feindes Hand oder vom Feuer erreicht worden und hat die Kiste im Stich lassen müssen, die sogleich 5 oder 6 Fuß hoch mit der rothen Asche und den Steinen des daneben stehenden königlichen Hauses überschüttet wurde. Vielleicht gehörte dem Unglücklichen, welcher den Schatz zu retten versucht hatte, jener bereits in meinem letzten Aufsatz erwähnte Helm, der — zusammen mit einer Vase und einem Becher von Silber — unmittelbar daneben in einem Raum des königlichen Hauses gefunden wurde. Fünf oder sechs Fuß hoch über dem Schatz hatten die Nachfolger der Trojaner eine 6 Meter hohe, 1 M. 80 Ctm. dicke Feuermauer von großen behauenen und unbehauenen Steinen und Erde, die bis 1 Meter unter die Oberfläche des Berges reicht. Daß man den Schatz bei furchtbarer Lebensgefahr, in zitternder Angst zusammengepackt hat, davon zeugt u. a. auch der Inhalt der großen silbernen Vase, in welcher ich ganz unten zwei prachtvolle goldene Kopfbinden (*κεφαλοδεσμαι*), ein Stirnband und vier prachtvoll höchst kunstvoll gearbeitete Ohrgehänge von Gold fand; da auf lagen 56 goldene Ohrringe höchst merkwürdiger Form und Tausende von sehr kleinen Ringen, Blättchen, Knöpfen u. s. w. von Gold, die offenbar von andern Schmuckſachen herrührten; darauf lagen sechs goldene Armbänder, und dann oben lagen die beiden kleineren goldenen Becher. Die eine Kopfbinde ist 51 Ctm. lang und besteht aus einer goldenen Kette, von welcher auf jeder Seite acht 39 Ctm. lange, ganz und gar mit kleinen goldenen Baumblättern belegte Ketten zur Bedeckung der Schläfen herunter gehen, und am Ende einer jeden dieser 16 Ketten hängt ein 3¼ Ctm. langes goldenes Idol mit dem Eulenkopf der tirynthischen Schutzgöttin. Zwischen dieser Schläfenbedeckung sieht man die 74 ebenfalls mit goldenen Baumblättern belegten 10 Ctm. langen Kettchen der Stirnbedeckung, an deren jedem unten ein doppeltes 2 Ctm. langes Baumblatt hängt. Die zweite Kopfbinde besteht aus einem 55 Ctm. langen, 12 Millimeter breiten goldenen Stirnband von dem zur Deckung der Schläfen an jeder Seite sieben mit je 11 viereckigen, mit einer Rille versehenen Blättern geschmückte Kettchen hängen, die durch 4 Querkettchen mit einander verbunden sind, und an deren jedem unten ein 25 Millimeter langes goldenes Idol der Schutzgöttin Troja's prangt. Die ganze Länge einer jeden Kette mit dem Idol beträgt 26 Ctm., diese Idole haben fast Menschengestalt, in welcher aber der Eulenkopf mit den beiden großen Augen nicht zu verkennen ist; ihre Breite an den Füßen ist 21 Millimeter. Zwischen diesem Schläfenschmuck hängen 47 mit 4 viereckigen Blättchen verzierte Kettchen herab, an deren jedem ein 18 Millimeter hohes Idol der tirynthischen Schutzgöttin hängt; die Länge dieser Kettchen mit den Idolen ist nur 10 Ctm. Das Stirnband ist 46 Ctm. lang und 1 Ctm. breit und hat an jedem Ende 3 Durchbohrungen; es ist durch 8 vierfache Reihen von Punkten in 9 Fächer getheilt, in deren jedem man 2 große Punkte sieht, und eine ununterbrochene Reihe von Punkten ziert den ganzen Rand. Von den 4 Ohrgehängen sind nur 2 einander vollkommen gleich: von dem oben Theil derselben, der fast in Korbform und mit 2 Reihen Verzierungen in Form von Perlen geschmückt ist, hängen 6 mit 4 kleinen viereckigen Cylindern versehene Kettchen herunter, an denen man kleine Idole der Schutzgöttin Troja's sieht. Die Länge dieser beiden Ohrgehänge beträgt 9 Ctm. Der obere Theil der beiden anderen Ohrgehänge ist größer und dicker, aber ebenfalls fast in Korbform, und von demselben hängen 5 ganz mit kleinen runden Blättchen bedeckte Kettchen herunter, an denen ebenfalls kleine, aber imposantere Idole der tirynthischen Schutzgöttin befestigt sind; die Länge des einen dieser Gehänge ist 9 Ctm., die des anderen 8 Ctm. Von den 6 goldenen Armbändern sind 2 ganz einfach geschlossen und von 4 Millimetern Dicke; ein drittes ist ebenfalls geschlossen, besteht aber aus einem verzierten Bande von 1 Millimeter Dicke und 7 Millimeter Breite; die drei übrigen sind doppelt und haben umgebogene, mit einem Kopf versehene Enden. Die 56 übrigen goldenen Ohrringe sind von verschiedener Größe, und es scheinen 3 derselben von den Prinzessinnen des königlichen Hauses auch als Fingerringe gebraucht worden zu sein. Die Form keines dieser Ohrringe hat irgendwie Aehnlichkeit mit den bellenreifen, römischen oder assyrischen Ohrringen; 20 derselben laufen in 4, 10 laufen in 3 nebeneinander liegende und zusammengeschmiedete Blätter aus und haben daher die größte Aehnlichkeit mit dem hier im vorigen Jahre von mir in 9 und 13 Metern Tiefe gefundenen Ohrringen von Gold oder Elektron. 18 andere Ohrringe laufen in 6 Blätter aus, und man sieht im Anfang derselben 2 Knöpfchen, in der Mitte 2 Reihen von je 5 Knöpfchen und am Ende 3 Knöpfchen. Zwei der größten Ohrringe, die wegen der Dicke des Endes keinesfalls als Ohr- und nur als Fingerringe gebraucht zu sein scheinen, laufen in 4 Blätter aus, und man sieht im Anfang derselben 2 in der Mitte 3 und am Ende wiederum 2 Knöpfchen. Von den übrigen Ohrringen sind 2 in Gestalt von 3, und 4 in Gestalt von 2 nebeneinander liegenden herrlich geschmückten Schlangen. Auf die Ohrringe hatte man eine Menge anderer auf Fäden gezogener, oder an Leder befestigter Schmuckſachen in die große silberne Vase gelegt, denn auf und unter derselben fand ich, wie bereits erwähnt, Tausende von kleinenen Gegenständen, nämlich Goldringe von nur 3 Millimetern im Durchmesser glatte oder in Form von Sternchen ausgeschnittene, 4 Millimeter im Durchmesser haltende, runde oder viereckige Goldperlchen; 2½ Millimeter hohe, 3 Millimeter breite, der Länge nach mit 5 Einschnitten verzierte, goldene durchbohrte Prismen; 5 Millimeter lange, 4 Millimeter breite, der Länge nach mit einer Röhre zum Aufziehen versehene Baumblättchen; kleine, 9 Millimeter lange, auf einer Seite mit einem Knopf, auf der anderen mit einem durchgehenden Loch versehene Goldstangen; 5 Millimeter lange, 2½ Millimeter breite, viereckige oder runde goldene durchbohrte Prismen; nur 7 Millimeter im Durchmesser haltende, zusammengeschmiedete doppelte oder dreifache goldene Ringe mit durchgehendem Loch an zwei Seiten zum Aufziehen; 5 Millimeter hohe goldene Knöpfe, in deren Höhlung ein 3 Millimeter breiter Ring oder Oese zum Annähen ist; 7½ Millimeter lange goldene Doppelknöpfe, ganz in Gestalt unserer Hemdknöpfe, die aber nicht zusammengeschmiedet, sondern zusammengesteckt sind, denn aus der Höhlung des einen Knopfes tritt eine 6 Millimeter lange Röhre (*αὐλαξ*) hervor, aus der des anderen eine ebenso lange Stange (*ἐμβολον*), und man steckt einfach die Stange in die Röhre, um den Doppelknopf zu bilden. Die Doppelknöpfe können wohl nur als Zierrathen von ledernen Sachen, so z. B. an Schwert-, Schilder- oder Messergehängen, (*τελαμῶνες*) gebraucht worden sein. Ich fand dort auch 2 goldene durchbohrte Prismen von 3 Millimetern Dicke und 19 Millimetern Länge, sowie ein goldenes Stäbchen von 21 Millimetern Länge und 1½ bis 2 Millimetern Dicke; es hat an einem Ende ein durchgehendes Loch zum Aufhängen, an dem andern 6 herumgehende Einschnitte, welche dem Gegenstande das Ansehen einer Schraube geben; nur mittelst einer Lupe erkennt man, daß es keine wirkliche Schraube ist. Noch fand ich dort 2 Stücke Gold, wovon das eine 4¼, das andere 5¼ Ctm. lang ist; jedes derselben hat 21 Durchbohrungen. Derjenige, welcher versucht hatte, den Schatz zu retten, hat glücklicherweise die Geistesgegenwart gehabt, die große silberne Vase mit den beschriebenen Kostbarkeiten aufrecht in die Kiste hinzustellen, so daß nicht eine Perle herausgefallen und alles unverletzt geblieben ist. Mein geehrter Freund, der durch seine Entdeckungen und Schriften vielbekannte Chemiker Landerer in Athen, welcher alle im Schatz enthaltenen kupfernen Gegenstände aufs genaueste untersucht und Bruchstücke davon analysirt hat, findet, daß alle, ohne jegliche Beimischung von Zinn oder Zink, aus reinem Kupfer bestehen, welches, um es haltbarer zu machen, geschmiedet worden ist (*ἀγχυλλαυρον*). Da ich hoffe, hier weitere Schätze zu finden, auch wünschte, die trojanische Göttermauer bis zum Skäischen Thor ans Licht zu bringen, so habe ich die theilweise auf derselben lastende obere Mauer auf eine Strecke von 17½ Metern ganz weggebrochen. Die Besucher der Troade erkennen dieselbe aber noch, dem Skäischen Thor gegenüber,

Digitized by Google

in der nordwestlichen Erdwand. Auch habe ich noch den ungeheuren Erdklotz weggebrochen, welcher meinen westlichen und nordwestlichen Einschnitt vom großen Thurm trennte, mußte aber zu diesem Zweck eines meiner Häuser wegbrechen, auch zur leichteren Fortschaffung des Schuttes das Skäische Thor überbrücken. Das Resultat dieser neuen Ausgrabung ist für die Wissenschaft sehr lohnend gewesen, denn ich habe mehrere Wände, auch ein 6 Meter langes und breites Zimmer des königlichen Hauses aufdecken können, auf welchem keine Bauten aus späterer Zeit lasten. Unter den dort gefundenen Gegenständen hebe ich nur hervor: eine auf einem viereckigen, eben mit 2 nicht durchgehenden Löchern und einem herumgehenden Einschnitt versehenen Stück rothen Schiefers befindliche, ausgezeichnet eingravirte Inschrift, von der aber weder mein gelehrter Freund Herr Emile Burnouf, noch ich selbst zu sagen vermag, welcher Sprache sie angehört; ferner einige interessante Terracotten, worunter ein Gefäß ganz in Form eines modernen Fasses und mit einer Röhre in der Mitte zum Eingießen und Ablaufen der Flüssigkeit. Auch fanden sich auf der trojanischen Ringmauer, ½ Meter unterhalb der Stelle, wo der Schatz entdeckt ward, 3 silberne Schalen (*φιάλαι*), wovon zwei beim Abgraben des Schuttes zerschlagen wurden; dieselben können jedoch wieder zusammengesetzt werden, da ich alle Stücke davon habe. Diese Schalen scheinen jedenfalls zu dem Schatze gehört zu haben, und wenn derselbe sonst ganz von unserem Hackeisen unberührt geblieben ist, so habe ich dies den erwähnten großen kupfernen Geräthen zu verdanken, welche hervorstanden, so daß ich Alles mit dem Messer aus dem harten Schutte herausschneiden konnte. Eine ausführliche Schilderung des Schatzes werde ich in dem jetzt bei Herrn F. A. Brockhaus in Leipzig im Druck befindlichen Werke über meine trojanischen Ausgrabungen geben. Der Atlas, welcher einen Theil dieser Publikation bilden wird, erhält in Folge der noch beizufügenden Abbildungen der vielen merkwürdigen Gegenstände des Schatzes eine Vermehrung auf 216 photographische Tafeln."

Konkurrenzen.

J. Waldstein'scher Preis. Seine Excellenz Herr Graf Johann Waldstein von Wartenberg, Curator des k. k. Oesterr. Museums, hat einen Preis von 2000 fl. Ö. W. ausgesetzt in der Absicht, ein Dekorationsmittel für die Außenwände der Häuser zu gewinnen, welches sich namentlich für ornamentale, der Architektur sich anpassende, beziehungsweise die architektonische Gliederung und den plastischen Schmuck ersetzende Malerei eignet, an und für sich, insbesondere aber bei unseren klimatischen Verhältnissen dauerhaft und unter dem Gesichtspunkte der Herstellungskosten allgemein zugänglich ist. Die Aufgabe kann sowohl literarisch als künstlerisch gelöst werden, also durch Nachweis und Begründung einer gewissen Methode oder durch praktische Ausführung einer solchen. Bewerber um diesen Preis müssen entweder in der österreichisch ungarischen Monarchie geboren oder daselbst dauernd ansässig sein. Die Bewerber haben ihre Belege, Proben ꝛc. ꝛc. bei der Direktion des k. k. Oesterr. Museums bis 1. Oktober 1874 einzubringen. Die Beurtheilung erfolgt durch eine Kommission, welche unter dem Vorsitze des Direktors des Oesterr. Museums für Kunst und Industrie in Wien, aus zwei Mitgliedern des Kuratoriums und zwei Professoren der Kunstgewerbeschule gebildet wird.

Das Komité zur Errichtung eines Waldeck-Denkmals auf dem katholischen Kirchhofe in Berlin hatte in seiner Sitzung am 7. Mai den Beschluß gefaßt, die beiden Bildhauer Hartzer und Walger aufzufordern, noch einmal einen Konkurrenz-Entwurf, und zwar zu einer stehenden Figur Waldeck's, anzufertigen. Diese Entwürfe sind jetzt eingegangen. Eine Entscheidung, welcher Entwurf zur Ausführung gelangen wird, ist noch nicht erfolgt. (Voss. Ztg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

O. R. **Schulausstellung im Oesterreichischen Museum.** Mehr zerstückelt ist auf der Wiener Weltausstellung keine Gruppe als die sechsundzwanzigste: Erziehungs-, Unterrichts- und Bildungswesen; das will viel sagen, aber Jurors und Berichterstatter werden die Aussage bestätigen. Und vollends der Kunstunterricht, in wie vielen Gebäuden, in wie vielen Winkeln muß man ihn zusammensuchen! Und hier wieder ist Oesterreich ein hervorragender Platz eingeräumt. Da haben wir eine Unterrichtsausstellung in einem Hofe, gewerbliche Schulen in dem „Pavillon des Welthandels", Handarbeits-Schulen in der additionellen Ausstellung, und ist alles durchforscht, so hat man diejenige Unterrichtsanstalt, welcher ein so höchst wesentliches Verdienst an der Entwickelung des Kunstgewerbes in Oesterreich zugesprochen werden muß, doch nicht gefunden: die Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums. Schwierigkeiten, welche ganz unbegreiflicherweise diesem Institute gemacht wurden, bestimmten dasselbe, im Prater gar nicht, sondern im Museumsgebäude selbst auszustellen. Im Interesse der Sache braucht man das nicht zu beklagen: in der Weltausstellung legt die österreichische Abtheilung so lautes Zeugniß für den Einfluß des Museums und der Schule ab, daß diese einer eigenen Vertretung füglich entrathen können, und im Museumsgebäude konnte die Schule ihre Methode und ihre Leistungen vollständiger Denjenigen vorlegen, welche ein tieferes Interesse an diesem Theile des Volksunterrichts nehmen. — Die Ausstellung illustrirt, wie gesagt, den Lehrgang vollständig und zwar durch Arbeiten schwächerer und vorgeschrittener Zöglinge, Arbeiten, an welche grundsätzlich der Lehrer niemals selbst Hand anlegt. So sehen wir aus der Vorbereitungsschule Zeichnungen nach figürlichen und ornamentalen Gypsmodellen; Zeichenübungen, welche den Unterricht in der Stillehre, in der Anatomie, in der Perspektive und Projektionslehre begleiten; aus der Fachschule für figürlich Zeichnen und Malen Studien nach Gyps, nach dem lebenden Modell, nach Gewändern ꝛc., ferner eigene Kompositionen: in sehr instruktiver Weise sind da die schriftlichen Aufgaben und die Lösungsversuche verschiedener Schulen zusammengestellt; aus der Bildhauerschule Modellirungen nach der Antike und nach dem lebenden Modell und eigene Entwürfe; aus der Schule für Blumen-, Thier- und ornamentale Malerei ebenfalls Studien nach der Natur und eigene Entwürfe; aus der Architekturschule Aufnahmen von Möbeln, textilen und Metallarbeiten u. dgl. und Kompositionen. Endlich ist namentlich die letztgenannte Abtheilung durch praktische Leistungen vertreten: Möbel, welche von Schülern entworfen und ausgeführt sind, Holz-, Email- und Porzellanmalereien, eine Cassette in Elfenschnitt u. a. m. Es liegt auf der Hand, daß die Kunstgewerbeschule eben nach dieser Seite hin ihre Thätigkeit immer mehr ausbreiten muß, wenn sie in der erwünschten Weise die kunstgeschichtliche Entwickelung beeinflussen soll, und man vernimmt mit Befriedigung, daß bei der Anlage des eigenen Schulgebäudes, zu welcher die große Frequenz der Anstalt drängt, insbesondere auch auf Ateliers für technische Chemie, für Email-, Glas- und Porzellanmalerei, für Holzschneiderei wird Rücksicht genommen werden. Denn nicht blos für eine etwaige praktische Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunstindustrie ist die gründliche Bekanntschaft mit den technischen Procederen erforderlich, ohne diese werden wir auch niemals wirklich gute Zeichenlehrer für Gewerbeschulen erhalten. Wie es gegenwärtig noch in diesem Punkte bestellt ist, das lehrt die Weltausstellung nur zu überzeugend.

S. **Schwerin.** In der großherzoglichen Gemäldegalerie sind gegenwärtig zwei Novitäten ausgestellt, nämlich ein Altarbild von Fr. Lange und eine Landschaft von C. Malchin. — Lange's Altarbild stellt den gekreuzigten Heiland mit den drei Frauen zu Füßen des Kreuzes dar und beweist mindestens, daß der Künstler seinen größten Fleiß daran setzt, Fortschritte zu erzielen. — Malchin's landschaftliches Gemälde, nach einem Motiv aus Mühlen-Eixen, bekundet das Streben nach Einfachheit in der Komposition. Die Beleuchtung wurde so gewählt, daß die größere Fläche der Mühle im Schatten liegt und das Licht auf die Mitte des Bildes beschränkt wird. Der Vordergrund in seiner milden Dämpfung giebt dem Bilde die Ruhe und den Licht- und Schattenmassen ihren Zusammenhang. Durch die Nebeneinanderstellung der warm beleuchteten Flächen gegen die kalt getönte Luft ist eine sehr ansprechende Wirkung erzielt. — In der permanenten Gemäldeausstellung des hiesigen Künstlervereins zeichnen sich zwei Thierstücke von G. von Bodbin durch gute Zeichnung und treffliche Charakteristik aus. Das eine derselben veranschaulicht einen männlichen Edelhirsch im Walde zur Brunstzeit. Derselbe erblickt im Hintergrunde einige Hirschkühe, wittert bei ihnen einen Nebenbuhler und brüllt anscheinend vor Eifersucht. Die Leiden-

Digitized by Google

schaftlichkeit des Thieres ist trefflich wiedergegeben und mit genauer Kenntniß der thierischen Anatomie gezeichnet und gemalt. Das zweite v. Boddin'sche Bild zeigt einen tödtlich getroffenen, im Verenden begriffenen Fuchs. Der Schmerz, seine Verfolger auf sich zueilen zu sehen und ihnen nicht mehr entrinnen zu können, bewirkt das Schwinden der Kräfte und das Brechen des Auges. Sein Lebenslauf ist vollendet! Dieser Moment in seinen Details ist sehr naturgetreu zur Darstellung gebracht. Beide Bilder sind leider sehr eingeschlagen. Von Theodor Martens sind zwei Landschaften (Pendants) eingesandt, die theils nach Motiven unserer heimathlichen Ostseeküste, theils nach Motiven aus der Umgegend von Wismar gemalt sind, und von schönem Talent und ernsten Studien zeugen. Die Malweise erinnert an die französische Schule. Es sind interessante Stimmungsbilder mit einem Farbenreichthum und einer geistigen Auffassung, die aller Anerkennung werth ist. Bei diesen wie bei den früheren Martens'schen Landschaften ist es zu beklagen, daß die Staffage theils ganz fehlt, theils außergewöhnlich spärlich vorhanden ist, wodurch die Bilder an Reiz verlieren. Eine völlig unbelebte Natur scheint der Wahrheit zu entbehren, wenn wir bei Stimmungslandschaften auch gelten lassen wollen, daß die Staffage nebensächlich sei; allemal aber müssen im Naturleben die organischen Glieder desselben zur Mitwirkung gelangen und zur Belebung der Natur beitragen. Eine größere Sommerlandschaft von Hagemeister in Weimar würde sich ihrer dekorativen Behandlung wegen eigentlich der Besprechung entziehen, wäre nicht die treffliche Zeichnung und Komposition lobend zu erwähnen. Fräulein Stocks hat mit seinem Humor zwei Thierstücke gemalt, die eine feine Beobachtungsgabe bekunden. Ein dunkelfarbiges Pferd duldet mit freundlicher Nachgiebigkeit eine schwarz- und weißgefleckte Katze auf seinem Rücken, während zu ebener Erde ein Hund neidisch zu ihr emporblickt, gleiche Rechte für sich in Anspruch nehmend. Das Pferd schaut mit Behagen sich nach Beiden um. Auf dem zweiten Bilde sitzt ein Hund auf dem Stuhle vor einer wohlbesetzten Frühstückstafel und bezwingt in Furcht vor Strafe seinen starken Appetit. Das Tragikomische ist wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht und zeugt für die Begabung der Künstlerin.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf**. Es erregt hier allgemeine Freude, daß die Bemühungen gegen den Wiederaufbau der Akademie an der alten Stelle Erfolg zu haben scheinen. Dieselben sind aber auch von mehreren Seiten zugleich kräftig in's Werk gesetzt, indem sowohl von der Bürgerschaft als auch von der Künstlerschaft Adressen mit zahlreichen Unterschriften an das Kultusministerium erlassen wurden, um die Erbauung an geeigneterem Platze dringend zu befürworten. Auch das Kuratorium und die Lehrerkonferenz der Königl. Akademie haben sich mit Eingaben in gleichem Sinne nach Berlin gewandt, und so hat denn der Minister Dr. Falck eine erneute gründliche Untersuchung der ganzen Angelegenheit verordnet, zu deren Prüfung ein Kommissar aus seinem Kabinet demnächst hier eintreffen wird. Am Freihafen, der jedenfalls die geeigneteste Lage bietet, haben auch bereits Vermessungen stattgefunden, so daß die vor zwei Jahren gescheiterten Hoffnungen, dort eine neue Akademie erstehen zu sehen, nun doch am Ende noch ihre Verwirklichung finden, was für die Zukunft der ganzen Düsseldorfer Schule von unberechenbarem Vortheil sein würde.

B. **Düsseldorf**. Die Absicht, ein neues Theater zu bauen, scheint sich endlich verwirklichen zu wollen, indem die Stadtverordnetenversammlung beschlossen hat, die Ausführung des vorliegenden Bauplanes von Professor Ernst Giese in Dresden zu genehmigen und die hierfür erforderliche Summe von 270,000 Thalern durch eine Anleihe aufzubringen. Der Plan, der schon vor einigen Jahren hier zur Ausstellung gelangte und lobend von uns erwähnt wurde, stellt ein schönes Gebäude in Aussicht, das bei dem Mangel an hervorragenden Bauwerken in unserer Stadt ihr jedenfalls zur Zierde gereichen wird, zumal da Prof. Giese neuerdings noch mehrere Verbesserungen daran vorgenommen hat.

Aus Hannover schreibt man der Voss. Ztg.: „Der vor zwei Jahren verstorbene Bischof von Hildesheim hat sein Vermögen für kirchliche Zwecke bestimmt. Zu der Hinterlassenschaft gehört auch eine sehr bedeutende Sammlung von Oelgemälden, Antiquitäten aller Art, namentlich kirchlichen Charakters, ferner einige Manuskripte und eine Anzahl von Inkunabeln. Die überwiegende Mehrzahl der Oelgemälde ist freilich nur von geringem Werthe, aber doch befinden sich darunter einzelne, welche die Aufmerksamkeit der Kenner verdienen. Namentlich ist darunter ein ächter Fiesole besonders hervorzuheben, der wohl nur wenigen Kunstkennern bekannt sein dürfte. Außerdem sind noch einige Niederländer erwähnenswerth; Manches, wenn auch von geringerem künstlerischem Werthe, hat für die Lokalgeschichte Hildesheim's eine gewisse Bedeutung. Das Domkapitel, dem die Ausführung des Testaments übertragen ist, wünscht womöglich diese ganze Hinterlassenschaft an einen Käufer zu veräußern, soll indessen auch bereit sein, gewisse leicht sich ausscheidende Gruppen von Gemälden zu verkaufen. Auch auf den Fiesole allein würde es eventuell Gebote annehmen."

Die Berliner Nationalgalerie soll, wie die Voss. Ztg. meldet, am 1. Oktober d. J. eröffnet werden.

Die Aufstellung des Hans-Sachs-Denkmals in Nürnberg ist einer Korrespondenz der Augsb. Allg. Ztg. zufolge auf das nächste Jahr verschoben worden, da sowohl die Anfertigung des Sockels als auch die Herstellung des Gusses der Figur nicht vor nächstem Frühjahr beendet werden kann.

Zeitschriften.

Chronique des arts. Nr. 27.

Le musée de Londres en 1872. — Acquisition de la fresque de la Magliana.

Gazette des Beaux-Arts. August.

Quelques oeuvres décoratives inédites, von S: Prudhomme. (Mit Abbildungen.) — Galerie de Belvédère à Vienne, zweiter Artikel, von de Ris. — Vases peints de la Grèce propre, erster Artikel, von Dumont. (Mit Abbildungen.) — M. Vitet, von L. Gonse. — Causerie sur le château de Blois, von Lechevallier-Chevignard. (Mit Abbildungen.) — La gravure au salon, von Leroi. — Exposition rétrospective d'Amsterdam, von Havard. (Schluss.) — Le Frans Hals de C. Vosmaer et W. Unger, von L. Decamps. (Mit Abbildung.) — Les grands collectionneurs, von L. Desprez. — Beigegeben: Das Schloss von Blois, Originalradirung von Rochebrun; Gruppe von Katzen, nach Lambert radirt von Gilbert; Festmahl der Offiziere der Arkebusier 1627, nach Frans Hals radirt von Unger.

Christliches Kunstblatt. Nr. 8.

Winckelmann, zweiter Artikel. — Geschichte der christlichen Grabschriften (Fortsetzung).

Im neuen Reich. Nr. 34.

Justi's Winckelmann, von Anton Springer.

L'Arte in Italia. Juni.

Il castello di Ferrara, monografia artistica, von Citadella. — Di Rosario Riolo, musicista palermitano, e dell' arte del musaico in Sicilia, von Biscarra. (Mit Abbildung.) — Beigegeben: Die Lautenspielerin, nach Macari radirt von Turletti; „Post prandium stabis", Originalradirung von Federico Pastoris; Architectur von Biella, nach dem eigenen Gemälde radirt von E. Berton.

Inserate.

Ein vollständiges, gut gehaltenes Exemplar der

Zeitschrift für bildende Kunst.

I.—VII. Jahrgang,

in Originalband, ist für **60 Thaler** zu verkaufen durch die Expedition d. Blattes.

Ein Kupferstecher f. London gesucht.

Ein guter **Kupferstecher** oder **Radirer** für Figuren findet eine vortheilhafte Stellung in London.

Reisefrei. Näheres schriftlich durch den Lehrer **Louis le Vin**, Wilhelmstr. 101, Berlin. (173)

Digitized by Google

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Vor Kurzem ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

DIE KÖNIGLICHE RESIDENZ IN MÜNCHEN.

Mit Unterstützung

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

auf Grund eigener Originalaufnahmen herausgegeben

von

G. F. SEIDEL,

Architekt und k. Bezirksingenieur in München.

Kupferstich von EDUARD OBERMAYER und Farbendruck von WINCKELMANN & SÖHNE.

(*Der Schlusslieferung wird ein historischer Text von Dr. A. Kuhn beigegeben werden.*)

I. Lieferung: Gewölbe der Treppe beim Wappengang. — Kaminwand aus den sog. Steinzimmern. — Nische an der Kaisertreppe. — Gewölbefelder von Podesten der Kaisertreppe (Farbendruck).

Subscriptionspreis für die Lieferung:

Prachtausgabe (80:60 Centim.) vor der Schrift auf chines. Papier mit breitem Rande **15 Thlr. = 45 Mark.**

2. Ausgabe (80:60 Centim.) vor der Schrift auf weissem Papier mit breitem Rande **10 Thlr. = 30 Mark.**

3. Ausgabe (70:53 Centim.) mit der Schrift auf weissem Papier **8 Thlr. = 24 Mark**

Für Verpackung zwischen Brettern wird für jede Sendung der Betrag von 15 Gr. (1½ Mark) erhoben.

Vorstehende Preise, die nur in Folge der von Sr. Maj. dem Könige Ludwig II. allergnädigst gewährten Unterstützung des Unternehmens so mässig normirt werden konnten, gelten nur für die

ersten dreihundert Subscribenten.

Später hin wird eine Erhöhung des Ladenpreises um mindestens 20% eintreten.

[171]

Ausstellung

von

Gemälden alter Meister

aus dem Privatbesitze in Wien.

(August-September 1873.)

Kais. kön. Oesterreich. Museum, Stubenring.

Die Ausstellung umfasst die Hauptschöpfungen alter Malerei, welche sich im Privatbesitze zu Wien befinden, und bietet somit den Kunstfreunden die bequeme Gelegenheit, diese sonst zerstreuten und meist schwer zugänglichen Kunstwerke kennen zu lernen. Namentlich die niederländischen Meister ersten Ranges, dann aber auch die deutsche, italienische und spanische Schule sind darin glänzend vertreten.

Geöffnet: { **Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Samstag von 9 4 Uhr, Sonntag von 9—1 Uhr.**

Geschlossen: Montag.

Entrée 30 kr. Oest. Währ.

Das Comitée:

Chlodwig Prinz zu Hohenlohe, Karl Graf Lanckoronski, Friedrich Lippmann, Karl von Lützow, Moritz Thausing.

Kürzlich ist erschienen und durch jede Buch- & Kunsthandlung zu beziehen:

Funfzehn Radirungen

von

Unger, Clauss und Laufberger.

Aus dem Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgewählt.

kl. Folio. Preis: 10 Thlr.

Leipzig, im Juni 1873. **E. A. Seemann.**

Ein vollständiges Exemplar der sechs ersten Jahrgänge der

Zeitschrift für bildende Kunst

neu, Band I—IV cartonirt, unbeschnitten, Band V und VI ungebunden, ist käuflich. — Frankirte Offerten unter Chiffre A. F. mit Preisangabe vermittelt die Buchhandlung von **Fr. Schulthess** in München. (174)

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Geschichte der PLASTIK.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7⅓ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Price in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 46.

Beiträge ... an Dr. C. v. Lützow (Wien, ...) ... an die Verlagsh. (Leipzig, ...) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

29. August 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Das Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Der Berliner Gypspapst (Fortsetzung.) — Berliner Kunstbriefe. — Raffael's erste Tapete. — Jan Matejko; Reinh. Kekule, Oswald Ufer. — Gewerbeverein zu Trier. — Ausstellung. — Kunstliche Gitter.

Der Berliner Gypspapst.

Von Bruno Meyer.

(Fortsetzung.)

Die historische Anordnung ist für Kunstsammlungen die beste, aus demselben einfachen Grunde, aus dem sie von Herrn Böttticher nicht beliebt wird; sie ist nämlich die einzige, in welcher die Kunstwerke unter dem Gesichtspunkte der Kunst betrachtet zu ihrem Rechte kommen. Man kann Kunstwerke, wie alle anderen Gegenstände wissenschaftlicher Betrachtung, für die wissenschaftliche Betrachtung unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten zusammenstellen. Für jede Art von wissenschaftlichen Objekten aber ist ein Gesichtspunkt der hauptsächlichste und wichtigste, und das ist für Kunstgegenstände ohne Zweifel der künstlerische. Das gegenständliche Interesse, welches durch die Erklärungen präjudicirt wird, und welches man meinethalben als das specifisch archaeologische bezeichnen mag, obgleich das streng genommen nicht ganz richtig ist, steht weitaus in zweiter Linie.

Die Absicht einer gut geordneten Kunstsammlung kann nur die sein, das Publikum, wie gemischt es auch sein mag, mit guten und erkennenswerthen künstlerischen Arbeiten bekannt zu machen, und das so gut wie immer möglich zu thun; das heißt: es muß jedes Kunstwerk unter den ihm möglichst günstigen Bedingungen vorgeführt werden. Diese möglichst günstigen Bedingungen werden aber nur bei der historischen Zusammenstellung gewährt, wo eines das andere erklärt und in seiner Wirkung unterstützt, nicht aber bei der gegenständlichen Zusammenstellung, wo sämmtliche als Konkurrenten für die Darstellung eines bestimmten Gegenstandes oder Gedankens auftreten, und eines das andere todt macht.

Wenn wir dem Publikum überhaupt Kunstwerke aus anderen Zeiten als denen der höchsten Kunstblüthe vorführen, so machen wir uns selber lächerlich, wenn wir das unter Umständen thun, die es dem Laien geradezu unmöglich machen, die ihn gerades Weges mit dem Geiste der Widersetzlichkeit dagegen erfüllen, sich unserer Belehrung anzuvertrauen und sich auch für die Produkte der verschiedenen Entwickelungs- und Verfallsstufen der Kunst zu interessiren. Das Publikum ist, dank unserer mangelhaften ästhetischen Erziehung, schon unwillig und unfähig genug, sich zu einer Hingabe an die Charaktere verschiedener Stilepochen bewegen zu lassen. Wenn man es in der Trägheit in dieser Richtung noch bestärkt, so hat es vollends gar keinen Nutzen mehr von den vielgestaltigen Gegenständen, die wir in Kunstsammlungen zusammenhäufen, und wird gar schnell fertig mit dem Urtheile; und wie bekanntlich Alles, was seine Trägheit unterstützt und in dem Dünkel, es in der Erkenntniß herrlich weit gebracht zu haben, bestärkt, vom Publikum stets gern gesehen und mit Beifallklatschen empfangen wird, so ist es ganz begreiflich, daß auch die Böttticher'sche Aufstellung der Kunstwerke im neuen Museum bei einem großen Theile des Publikums, wie Böttticher's Anhänger sicherlich der Wahrheit gemäß mit stolzem Nachdruck behaupten, Beifall und Anerkennung gefunden hat; denn allerdings hat die Böttticher'sche Aufstellung für das Publikum Luft gemacht.

Einmal war im Laufe der Zeit die Gypssammlung durch die neuen Ankäufe und deren gerade nicht geschickte Einordnung wie durch offenbare Gedankenlosigkeit in der

Placirung einzelner Stücke ſehr unüberſichtlich geworden, und Böttticher hat das entſtandene Gedränge durch ſeine Ausrangirungen, mögen ſie an ſich zu billigen oder nicht zu billigen ſein (worauf ich noch zurückkomme), beſeitigt. Dafür iſt das große Publikum, welches ja die Verluſte zu würdigen nicht im Stande ſein kann und nur den handgreiflichen, aber gewiß nicht nothwendig mit gewiſſen Opfern zu erkaufenden Vortheil gewahrt, dankbar; und das iſt ja auch — vorbehaltlich des Urtheiles über die Auswahl des Zurückgeſtellten — etwas unbedingt Gutes.

Dazu kommt aber dann zweitens, als das Wichtigere und Wirkſamere, daß die Böttticher'ſche Aufſtellung dem Publikum das weitere Ausrangiren in einer ganz gemeingefährlichen Weiſe erleichtert. Wenn bei der hiſtoriſchen Anordnung der Laie genöthigt wird, ſich in einem Saale beiſpielsweiſe in die Formenſprache und den Gedankenkreis der archaiſchen Kunſt einzuleben, in dem folgenden vielleicht den archaiſtiſchen Werken begegnet, dann die Stadien der formellen und geiſtigen Befreiung vorgeführt erhält, darauf die Blüthe der Kunſt an ſich vorüberziehen ſieht, u. ſ. w., — ſo fühlt er ſich in jedem einzelnen Stadium, es mag ihn anſprechen oder nicht, er mag es ganz verſtehen oder nicht, unter dem Banne einer geiſtigen Eigenthümlichkeit, welche ihm aus allen zuſammengeordneten Stücken entgegentritt und ihm als ein Ganzes gegenüberſteht, aus dem er nicht willkürlich den einen oder den anderen Theil entfernen kann, um ſich ſeinem Einfluſſe kurzer Hand zu entziehen; und aus der Geſammtanſchauung der Werke einer gewiſſen Periode erhält er ein Bild, in welchem die einzelnen Kunſtwerke als Züge zur Wirkung kommen, die einander ergänzen, entſprechen und erklären; und ſein Geſchmacksurtheil mag ausfallen, wie es will, — er kommt zu dem Gefühle, daß hier eine erklärliche und berechtigte Entwickelungsſtufe des künſtleriſchen Geiſtes einer Nation vorliegt.

Wenn man aber ſämmtliche Kunſtwerke von gleichem Gegenſtande neben einander ordnet, ſo iſt es für den Kenner nur mit Mühe, für den Laien gar nicht möglich, ſich ein Bild von den aufeinanderfolgenden Stufen der ſtiliſtiſchen Entwickelung zu machen, ſondern unmittelbar drängen ſich Jedem die zuſammengeſtellten Bildwerke wie Konkurrenzarbeiten auf, und wie man es bei unſeren großen Konkurrenzen unwillkürlich macht, daß man bei fünfzig ausgeſtellten Projekten gleich damit anfängt, dreißig allermindeſtens gänzlich bei Seite zu ſchieben und ſich weiter gar nicht um ſie zu kümmern, ſo geſchieht es auch hier, und der unter Herrn Böttticher's Aegide die griechiſche Kunſt im Berliner Muſeum durchwandernde Kunſtfreund ſchießt ſo neun Zehntel aller Kunſtwerke als unerquicklich und als abgeſtandene Waare aus und regiſtrirt in ſeinem Gedächtniſſe je eine oder zwei Statuen, welche dieſe oder jene Gottheit darſtellen, als die normale Geſtaltung des betreffenden Götterideales, und von einer künſtleriſchen Entwickelung und von dem Intereſſe, welches das geiſtige und formale Ringen während einer Jahrhunderte langen Kunſtgeſchichte des griechiſchen Volkes darbietet, wird er im leiſeſten nicht berührt, bekommt er ſo wenig eine Idee, wie Herr Böttticher, der mit einer wahrhaft idioſynkratiſchen Stumpfſinnigkeit für geſchichtliche Entwickelungen, ihren Werth und ihre Berechtigung von der Mutter Natur ausgerüſtet iſt, je eine ſolche gehabt hat und haben wird.

Denn daß ſeinem Geiſte dieſes ganze Gebiet vollſtändig verſchloſſen iſt, dafür hat er es ſich angelegen ſein laſſen, auch in dem Pamphlete gegen Conze der Belege viele und ſchlagende niederzulegen. „Die hiſtoriſche Aufſtellung" — heißt es da S. 12 — „muß nothwendig zu einer bunten Miſcellaneenſammlung von Werken führen, die nach Gegenſtand und Inhalt gar nichts mit einander gemein haben, ſondern hierin unter ſich völlig heterogen und widerſtreitend ſind." Es iſt nun im Widerſpruche hierzu nicht ſchwer zu wiſſen, daß nicht nur jede Epoche, ſondern ſelbſt mancher einzelne Künſtler, auch von den hervorragendſten, dieſelben Gegenſtände mehrfach geſtaltet hat. Wichtiger iſt es und ein bedauerlicherer Mangel in der Einſicht des Herren Böttticher, daß er nichts von einer Geſchichte der Stoffkreiſe ahnt und keinen Begriff davon hat, welche Rolle in der Charakteriſtik des jeweiligen Stiles Art und Zahl der behandelten künſtleriſchen Vorwürfe ſpielte.

Wie ſoll man freilich verlangen und erwarten dürfen, daß Jemand die Entwickelung und Wandelung in der Geſammtheit der Stoffe gewahrt, der nicht einmal die geſchichtlichen Veränderungen eines einzelnen Stoffes wahrzunehmen befähigt iſt?! „Denn" — ſo ſagt er S. 15 — „der Gedanke der Darſtellung bleibt unter allen Wandlungen der Form, bis zum Erlöſchen des alten Lebens derſelbe." Das iſt eben ſeine fixe Idee ſchon bei der Tektonik geweſen, iſt aber das Gegentheil von der Wahrheit.

Intereſſant iſt auch in dieſem Zuſammenhange die von Böttticher gemachte Beobachtung (S. 26), „daß jeder nicht antiquariſch ſchon Unterrichtete vor allen Dingen nach dem Inhalte und der Bedeutung jedes Bildwerkes verlangt, während ihm hierbei alle gelehrten Streitigkeiten und haarſpaltenden Erörterungen über Abkunftszeit und Meiſter durchaus gleichgültig und reine Nebenſache ſind." Einmal die Richtigkeit dieſer Beobachtung zugegeben, und angenommen, daß Herr Böttticher nicht das, was er Wehrloſen in erſter Linie aufzudrängen für nöthig befunden hat, mit dem verwechſelt, was der Unbevormundete bei geſunder Empfindung am eheſten zu wiſſen wünſcht, ſo zeigt es ſich hieraus deutlich, daß Herr Böttticher bei der Anordnung ſeiner Sammlung und der Abfaſſung ſeines Kataloges auf der unterſten

Digitized by Google

Stufe laienhafter Kunſtbetrachtung ſtehen geblieben iſt; wogegen ſich weiter nichts einwenden läßt, als daß es unverantwortlich iſt, Leuten von ſo niedrigem Standpunkte die Beſorgung ſo ernſter, ſchwieriger und wichtiger Geſchäfte anzuvertrauen.

Wie ungeheuer wenig er dieſen ſeinen Beruf verſteht, geht aus dem gleich Folgenden (S. 16) hervor: „Den bloßen „Verſuch“ einer hiſtoriſchen Aufſtellung mit einer ſo großartigen Sammlung als (deutſch: wie) die unſrige machen zu wollen, wie man das verlangt, wäre in Wahrheit eine Kurzſichtigkeit geweſen, zu der mehr dünkelhafte Anmaßung und weniger verantwortliche Gewiſſenhaftigkeit gehörten, als mir eigen ſind.“ Wenn dies wirklich die weſentlichſten Erforderniſſe für die fragliche Arbeit wären, ſo würde man freilich allem Anſcheine nach darauf verzichten müſſen, eine geeignete Perſönlichkeit zur Anſtellung des „Verſuches“ zu finden. Das aber dürfte ſelbſt Beſcheidenheit und Gewiſſenhaftigkeit nicht unbedingt verhindern einzuſehen, daß im Gegentheil keine Sammlung geeigneter für das Experiment wäre, als eine ſehr große Gypsſammlung. Denn jede Galerie von Originalen — namentlich der griechiſch-römiſchen Plaſtik — iſt nothwendig lückenhaft, und bei dem oft unvermeidlichen Hin- und Herverſuchen könnte da leicht Unerſetzliches zu Schaden kommen, zumal ja nach Herrn Böttticher dabei noch gewiſſenloſer als von ſeiner Seite verfahren werden müßte, — ein ſchauderhafter Gedanke, wenn man bedenkt, was ſelbſt Herrn Böttticher paſſirt iſt (wovon gleich nachher). Gerade je umfangreicher eine Sammlung, um ſo größer iſt der Nutzen ihrer hiſtoriſchen Anordnung, und nirgends iſt die Löſung der Aufgabe für den Kundigen verlockender und lohnender, als wo bei verhältnißmäßig geringen Aufwendungen der Vervollſtändigung des Beſtandes beinahe gar keine Gränze gezogen iſt, alſo am allermeiſten bei Galerien von Gypsabgüſſen.

So alſo ſteht es in Wahrheit mit dem Bedürfniß und der Schwierigkeit einer Aufſtellung nach dem hiſtoriſchen Prinzip.

Diejenigen aber, welche Zuſammenſtellungen der Kunſtwerke nach dem Böttticher'ſchen Principe gebrauchen, diejenigen, welche zum Zwecke der Denkmäler*erklärung*, mit ſehr geringer und nur gelegentlicher Berückſichtigung des ſtiliſtiſchen Momentes, die erhaltenen Kunſtwerke des Alterthums vergleichen, mit einem Worte die Archäologen bei ihren kritiſchen Unterſuchungen, bedürfen einer ſolchen Zuſammenſtellung der Originale reſp. der Gypsabgüſſe zum Studium durchaus nicht, ſondern für ihre Zwecke genügen die in den archäologiſchen Publikationen enthaltenen ſorgfältigen Abbildungen der Denkmäler, welche nur je im einzelnen Falle an den Originalen oder treuen Kopien auf ihre Richtigkeit geprüft werden müſſen. Zu dem Zwecke aber iſt es ganz gleichgültig, wo und in welcher Umgebung das Werk zu finden iſt. Was ein Archäologe für ſeine Studien von den Böttticher'ſchen Zuſammenſtellungen für Vortheil haben ſoll, iſt abſolut unerfindlich, zumal für ſeine Anſprüche dieſe Gruppen ganz unvollſtändig und mithin unbrauchbar ſind, denn ſie ignoriren naturgemäß und ohne Schuld Böttticher's den bei weitem größten Theil der erhaltenen Denkmäler, welche dem Archäologen mit in Betrachtung zu ziehen unerläßlich wichtig iſt. Hierdurch ſchon erledigt ſich vollſtändig der Verſuch Böttticher's, ſein Princip der Aufſtellung durch Berufung auf den (bekanntlich nach Gegenſtänden angeordneten) zweiten Theil der Müller-Wieſeler'ſchen Bilderhefte zu rechtfertigen: er hat nicht eine einzige Gruppe herſtellen können, die archäologiſch annähernd ſo lehrreich wäre, wie die mangelhafteſte bei Müller; und dazu kommt nun noch gar, daß dieſer genau mit der gleichen Ausführlichkeit die künſtleriſch wichtigſten Denkmäler in einem erſten Theile als Dokumente der hiſtoriſchen Entwickelung nach der Zeitfolge und der Stilzuſammengehörigkeit an einander reiht. Es genügt dann im zweiten Theile vollkommen, dieſe Hauptwerke dort, wo ſie ihrem Gegenſtande nach in Betracht kommen, einfach im Texte anzuführen. Herr Böttticher muß ſich hier — wie ſonſt mehrfach — damit begnügen, daß, wo er die Wiſſenſchaft verſtanden, er ſie mißverſtanden oder im günſtigſten Falle etwa halb verſtanden hat.

Auf die Geſchmackloſigkeit, Apollo's, Athene's u. ſ. w. dutzendweiſe in militäriſcher Front neben einander aufzuſtellen, gehe ich hier nicht ein, einmal, weil nicht behauptet werden kann, daß dieſe mit dem Böttticher'ſchen Principe der Aufſtellung überhaupt nothwendig — wenigſtens in ſo affreuſem Grade — verbunden iſt, und ſodann, weil dies nicht die Glanzpunkte der Böttticher'ſchen Geſchmackloſigkeit ſind, und ich mir erſt bei dieſen auf den Punkt einzugehen geſtatten will.

Als eine hübſche Selbſtironie und Inkonſequenz des Herrn Böttticher will ich aber erwähnen, daß er den bogenſchießenden Herakles aus der äginetiſchen Oſtgruppe, von dem er zufällig zwei Exemplare vorgefunden, an zwei verſchiedenen Stellen aufgeſtellt hat, erſtlich innerhalb ſeiner Gruppe, ſodann in der Galerie I über dem ägyptiſchen Hofe, und er ſagt darüber auf Seite 274: „Ein zweiter Abguß der Geſtalt iſt bereits auf der Galerie I unter Nr. 88 erwähnt, wo derſelbe als Vertreter des Schluſſes der archaiſchen Kunſtepoche eingeſtellt wurde.“ Die Bezeichnung als „Schluß der archaiſchen Kunſtepoche“ für die Aegineten, obgleich von ſehr zweifelhafter Richtigkeit, mag noch hingehen; was aber in aller Welt geht Herrn Böttticher der Schluß der archaiſchen Kunſtepoche an? In der Galerie I findet man Aſſyriſches, Altgriechiſches und an Reliefs ſo wunderbare Sachen durcheinander, daß von irgend einem allgemeinen Charakter der dortigen Sammlung keine Spur

Digitized by Google

iſt. Dort ſteht, in geſchmackloſer Weiſe angebracht gegenüber der höchſt geſchickten früheren Aufſtellung, der Fries von Phigalia; an einer Wand iſt zwiſchen kleinaſiatiſchen Skulpturen von Xanthos und Halikarnaſſos u. ſ. w. die prächtige Hochzeit des Poſeidon und der Amphitrite aus der Münchener Glyptothek angebracht, und unſerem bogenſchießenden Herakles von Aegina begegnen wir zwiſchen zwei Tafeln des Frieſes von Aſſos; und um den Spaß voll zu machen, iſt er ſo aufgeſtellt, daß man ihn von vorn ſieht, während die Figur doch hauptſächlich auf den Anblick von der Seite her berechnet iſt.

Hier ſei zunächſt im Vorübergehen nur noch auf dreierlei hingewieſen, erſtlich darauf, daß Herr Böttticher zwar ſich etwas darauf zu Gute thut, durch ſeine Anordnung die bis dahin behinderte Kommunikation in den Sälen freigelegt und dennoch die Einſchaltung aller Gegenſtände bewirkt zu haben, daß er aber die Rechtfertigung für das Verſchwinden einzelner Gegenſtände von Werth und Intereſſe unterläßt. Ich will hierfür nur ein Beiſpiel anführen. Die unter Rauch's Aufſicht von ſeinen beſten Schülern vortrefflich bewirkte, für den Archäologen lehrreiche und für das große Publikum anziehende Reſtitution des Gruppenfragmentes im Berliner Muſeum: „Der trunkene Dionyſos, von zwei Satyrn unterſtützt," iſt verſchwunden. Daß ungefähr die Hälfte des ganzen Werkes moderne Reſtaurationsarbeit iſt, kann nicht als zureichender Grund angeführt werden, denn in demſelben Falle befinden ſich ſehr viele andere antike Werke, und wenn ſich an die Reſtauration gerade für die Berliner Kunſt intereſſante Erinnerungen anknüpfen, ſo darf ein ſolches Werk doch mindeſtens auf Duldung in einem Berliner Muſeum Anſpruch machen.

Ich erwähne zweitens, daß die entſetzlichen Verſuche Böttticher's, die Uebergangshalle vom alten zum neuen Muſeum in einer anderen Weiſe als bisher zu verwenden, in Folge der unverantwortlichen Unvorſichtigkeit des Direktors unſerem „anbetenden Knaben", dieſer Perle unſerer Antikengalerie, einen Arm gekoſtet haben. Von der Verkleidung der Fenſter in dieſem Raume und der beunruhigenden und abſcheulichen Beleuchtung, die dadurch entſtanden iſt, ſowie von dem Wandanſtrich in einer der ſchauderhafteſten Nuancen von Commißgrau will ich als von Dingen, die nur Geldverſchwendung ſind und ſich leicht wieder redreſſiren laſſen, nicht ſprechen.

Ich erwähne dann drittens eine Eigenthümlichkeit, die mit der Aufſtellung Böttticher's nur durch das Band der Gleichzeitigkeit verbunden iſt, und von der ich nicht einmal ſicher weiß, ob Böttticher ihr Urheber geweſen, obgleich ich wetten möchte, daß ſie ſeinem Geiſte entſprungen iſt; wenigſtens hat ſich kein anderer Abtheilungsdirektor mit ſolcher Begeiſterung der neuen Erfindung angenommen, wie er.

Bekanntlich iſt in dem Enſemble des alten und des neuen Berliner Muſeums mit ihren je drei Stockwerken, die nur in der Höhe des einen mit einander verbunden ſind, die Orientirung nicht ganz leicht, beſonders wenn und da der Eingang ausſchließlich von der großen Freitreppe des alten Muſeums hergeſtellt wird. Herr Böttticher nun — ich halte es wenigſtens für wahrſcheinlich, daß er es iſt, — hat dem Bedürfniſſe des Publikums Rechnung getragen in der Richtung, die ſeinen Begriffen von dem Nutzen und der Beſtimmung öffentlicher Kunſtſammlungen entſpricht, der nach ihm darin zu beſtehen ſcheint, einigen Eingeweihten zum Tummelplatze ihrer Kapricen zu dienen. Durch alle Räume des Muſeums ſind nämlich an den Wänden kleine Täfelchen mit einer Hand und den Worten: „Zum Ausgang" aufgehängt, ſo daß man ſich auf Tritt und Schritt hinausgeworfen fühlt, während auch nicht eine einzige Hinweiſung dem unglücklichen verirrten Wanderer die Anweiſung giebt, einen beſtimmten Raum des Muſeums ſelber aufzufinden. Am häufigſten, wie ſchon geſagt, begegnet man dieſer gaſtfreundlichen Formel in dem Herrſchaftsgebiete des Herrn Böttticher, und es iſt gewiß charakteriſtiſch, daß u. A. allein in dem Uebergange vom alten zum neuen Muſeum, d. h. alſo in einem ſchmalen Gange von etwa 30 Schritt Länge, nicht weniger als fünf (!) ſolcher Täfelchen aufgehängt ſind. —

Nachdem ich alſo über das Princip der von Herrn Böttticher befolgten neuen Anordnung eine kurze Betrachtung angeſtellt und einige damit zuſammenhängende Kleinigkeiten erörtert habe, will und kann ich es nicht unterlaſſen, auf eine beſondere Eigenthümlichkeit ſeines Arrangements noch aufmerkſam zu machen.

Man mag hiſtoriſch anordnen oder zoologiſch, immer wird das Nebeneinanderzuſtellende auch nach gewiſſen äußeren Beziehungen aneinander gepaßt werden müſſen; ein gewiſſes maleriſch architektoniſches Element wird nach der Klaſſifikation der Gegenſtände in den kleineren Gruppen zur Geltung kommen. Man ſollte glauben, daß gerade hierin der Architekt und große Tektoniker Karl Böttticher ein außerordentliches Verſtändniß und Feingefühl an den Tag legen würde. Aber gerade das Gegentheil iſt der Fall, und zwar will ich zum Beweiſe dafür — wie ſchon geſagt — nicht dasjenige anführen, was als nahe liegende, wenn auch vielleicht nicht nothwendige und unvermeidliche Folge ſeines abſurden Princips erſcheint, daß ein halbes Dutzend Büſten irgend eines Kaiſers, ein halbes Dutzend Statuen irgend einer Gottheit u. ſ. w., reihenweiſe nebeneinander geſtellt, eher auf den Exercierplatz als in ein Muſeum paſſen, und dergl.; ſondern ich will ihm dahin folgen, wo er doch eine gewiſſe Freiheit der Bewegung hatte, und wo er deutlich „in den Raum hineinkomponirt" hat.

Digitized by Google

Lassen Sie mich Ihnen erzählen, in welcher Weise Herr Böttticher zwei der halbkreisförmigen Nischen von ungefähr $2^1/_2$ Meter Breite in dem einen Kuppelraume des neuen Museums ausgefüllt hat. Ich bemerke vorher, daß sämmtliche Postamente aus viereckigen Holzkästen mit einer oben umlaufenden Leiste bestehen und gleich dem Uebergangsbau mit einer der schenßlichsten gelbgrau-braungrünen Kommißfarben angestrichen sind.

Nische A. In der Mitte ragt der mächtige Torso der Athena Medici (Friederichs, Nr. 52 auf, und in den Lücken, welche rechts und links von ihrem Postamente entstehen, sind zwei schmalere Postamente von ungleicher Höhe, sowohl unter sich, wie mit dem Postamente der Athena, aufgestellt; das kleinere zur Linken des Beschauers trägt den Torso einer Athena aus dem Münchener Antiquarium (noch nicht bei Friederichs, das größere zur Rechten einen kleinen Athena Torso, welcher auf der Akropolis gefunden ist Friederichs, Nr. 85).

An den Vorderseiten beider kleinen Postamente sind ungefähr in gleicher Höhe Konsolen angebracht, von denen die zur Rechten nach Herrn Böttticher's Terminologie ein „Standbildchen der Athena" trägt, jenes hochwichtige kleine Bildwerk nämlich, welches uns von der Athena Parthenos des Phidias im Parthenon die genaueste und sicherste Vorstellung giebt Friederichs, Nr. 51. — Man erinnere sich, daß dieser Ausstellungsraum sich durch eine unheimliche Dunkelheit auszeichnet, und denke sich, daß sich da ein so wichtiges Werk dicht über dem Fußboden angebracht befindet!

Auf der Konsole zur Linken liegt zunächst eine zu beiden Seiten über dieselbe hervorragende Platte, auf welcher neben einander drei kleine Athena-Standbildchen, eine Bronze aus Herculaneum Friederichs, Nr. 852), eine von der Akropolis (Friederichs, Nr. 11) — augenblicklich abgebrochen und verschwunden, wie das bei so thöricht unvorsichtiger Exponirung so kleiner Gypsabgüsse gar nicht Wunder nehmen kann, — und die im Münchener Antiquarium befindliche (noch nicht bei Friederichs), aufgestellt sind.

Die breite Vorderfläche am Postamente der Athena Medici ist mit zwei in Folge eines Zufalles (der Verstümmelung des einen) zwar gleich hohen, aber weder gleich breiten, noch in den Figurenmaßstäben und in der Erhebung der Formen übereinstimmenden, noch ihrem Gegenstande nach einander oder der ganzen Denkmälergruppe in dieser Nische entsprechenden Reliefs angefüllt: dem vatikanischen Fragmente der Erichthoniosgeburt (Friederichs, Nr. 493) und der Athena mit der Schlange von der barberinischen Kandelaberbasis — deren Stücke Herrn Böttticher's feiner Sinn für Totalität natürlich in alle Winde zerstreut hat — (Friederichs, Nr. 742). Ob Herr Böttticher in ihr mit Recht eine „Athena-Hygieia" sieht „mit der iatrischen Schlange, die sehr genau (?!) von der Tempelschlange bei der Athena als Pelias zu unterscheiden ist", mag dahingestellt bleiben. Ich würde, wenn ich die Meinung zu vertheidigen hätte, dieselbe lieber auf die mit bekannten sicheren Hygieia-Darstellungen übereinstimmenden Stellungen und Bewegungen stützen, als auf die schwankenden und überfeinen Distinctionen einer imaginären mythologischen Zoologie.

Der Totaleindruck dieser Nische ist geradezu Entsetzen erregend. Schaudernd dreht man sich auf dem Absatz herum und hat dann sich gegenüber einen ähnlichen Wonneanblick.

Nische B. In einer gleichgeformten Nische steht in der Mitte der farnesische Herakles (Friederichs, Nr. 675). In der Mitte seines Piedestals ist ein Relief von der Akropolis angebracht, in welchem Herr Böttticher — mit Kekulé die unbezeichnete weibliche Figur auf Hebe deutend — „des Herakles Bewerbung um Hebe im Olympos" erkennt. Friederichs, Nr. 495.) In dem rechts davon frei bleibenden Raume der Vorderfläche dieses Postamentes ist das kleine Erzrelief aus Palazzo Grimani (Friederichs, Nr. 985 angebracht, welches nach Herrn Böttticher Herakles und Alkestis darstellt, und nicht etruskischer, sondern „unverkennbar" althellenischer Abkunft ist. Daß der Habitus der weiblichen Gestalt schlagend der der Athena ist, daß Herakles nicht mit der Alkestis, sondern um sie gerungen hat, und daß die literarisch nicht belegte Sage von einem Liebeskampfe des Herakles mit der Athena in Denkmälern sicher nachweisbar ist, — solche Kleinigkeiten fechten Herrn Böttticher natürlich gar nicht an. Er stellt sie einfach in Abrede. — Die Stelle links neben dem Relief mit Herakles und der fraglichen Hebe bleibt leer.

Neben dem Mittelpostamente stehen zwei diesmal gleich hohe, aber das Mittelpostament überragende schmale Postamente, von denen das zur Rechten stehende den Steinhäuser'schen Kolossalkopf des Herakles (noch nicht bei Friederichs) trägt. Unten am Postamente ist eine weit vorragende Konsole angebracht, auf welcher der kleine schöne Herakles Diskos aus dem Münchener Antiquarium (Friederichs, Nr. 943), auf einem Untergestelle drehbar steht.

Die Vorderfläche des anderen Postaments ist mit dem Relief aus dem britischen Museum geschmückt, auf dem Herakles die Hindin von Kerynela fangend dargestellt ist (Friederichs, Nr. 23. Diese Hindin nennt Herr Böttticher „die kerynitische", — beiläufig einer der vielen Beweise, mit welchem Leichtsinn er bei seiner unausstehlichen Manier, mit griechischen Wörtern um sich zu werfen, seine sprachliche Unkenntniß bloß stellt. — Denselben Gegenstand, Herakles mit der Hindin, hat bekanntlich auch eine in Pompeji gefundene Bronze-

Digitized by Google

gruppe (Friederichs, Nr. 847), und mit dieſer hat daher Herr Böttticher das Poſtament gekrönt; da die Gruppe aber eine ziemlich bedeutende Breitenausdehnung hat, ſo ſteht ſie beiderſeits weit über das Poſtament hinaus.

Bitte, geben Sie Sich die Mühe, Sich von dieſem Arrangement eine annähernde Vorſtellung zu machen. Ich verſichere Sie, es lohnt ſich, wofern Sie ein Freund der Komik ſind, und zu ihren Gunſten einmal von dem Ernſte der Sache abſehen wollen. Ich wünſchte, ich hätte Ihnen eine Zeichnung davon mittheilen können; Sie würden glauben, ich hätte Ihnen irgend einen Scherz aus den „Fliegenden Blättern" ausgeſchnitten! Sieht das nicht ganz ſo aus, wie die Galerie von Balltrophäen und ſonſtigen theuren Jugenderinnerungen, welche eine ältliche Nähmamſell in ihrer Manſarden-Fenſterniſche um ihren niedlichen Arbeitstiſch „maleriſch gruppirt" hat? —

Neben der Unfehlbarkeit, welche Herr Böttticher in allen dieſen Beziehungen ſich und ſeinem Wollen und Können vindicirt, hat er nun noch eine liebenswürdige Schwachheit, auf die er ſich ſo viel einbildet, daß er durch ſie ſeine Unanfechtbarkeit in allen jenen anderen Beziehungen erhärten zu können vermeint. Dieſe liebenswürdige Schwäche iſt ſeine archäologiſche Meiſterſchaft in der Deutung der Denkmäler. Das ganze Geheimniß dieſes „Preſtige" beſteht im Weſentlichen darin, dem zu widerſprechen, was in der archäologiſchen Wiſſenſchaft behauptet worden iſt, mag es mit Recht oder mit Unrecht ſein. Er kokettirt, wie er das ſchon in ſeinem tektoniſchen Werke bis zum Ueberdruſſe und ohne jeden Sinn und Zweck gethan hat, mit ganz entbehrlichen griechiſchen Ausdrücken, die der Archäologe nicht von ihm zu lernen braucht, und die das Publikum nicht verſteht, durch deren häufigen Gebrauch er aber für den Laien diejenige Unverſtändlichkeit und Ungenießbarkeit zu Wege bringt, welche ihm bei den Dümmeren das Anſehen der Gelehrſamkeit, bei den Beſſeren nur den Ruhm der allergrößten Abgeſchmacktheit verſchaffen kann. Von jedem berechtigten Standpunkte aus iſt dieſe Dilettanten-Manier und Manie eine einfache Geſchmackloſigkeit.

(Fortſetzung folgt.)

Korreſpondenz.

Berlin, 18. Auguſt.

Trotz des großen Zuſammenfluſſes von Bildern zur Völkerkonkurrenz in Wien ſind unſere Ausſtellungen keineswegs leer an Novitäten, die mehr oder weniger Intereſſe bieten. Im Gegentheil, während in Wien nur vorgeführt iſt, was bereits die Feuerprobe anderer Ausſtellungen — und bisweilen in erklecklicher Anzahl! — beſtanden hat, befinden wir uns in der allerdings nur relativ angenehmen Lage, meiſt etwas Neues zu Geſicht zu bekommen. Daß natürlich die Maſſe der Produktion in gar keinem Verhältniſſe zum Werthe ſteht, iſt bei gegenwärtigen Zeitläuften ſelbſtverſtändlich.

In Sachſe's Kunſtſalon paradirt zur Zeit wiederum Makart's „Abundantia", die durch die vielen Wanderungen gelitten zu haben ſcheint. Wenigſtens zeigt der Farbenauftrag, namentlich an paſtoſen Stellen, ſo ſtarke Riſſe, daß die weiße Untermalung ſehr ſtörend zu Tage tritt. Wie man ſich auch zu ſeiner Malweiſe ſtellen mag, ſo viel iſt ſicher, daß ihre Exiſtenzberechtigung durch die Genialität Makart's nachgewieſen iſt. Leider kann man daſſelbe nicht von einem Berliner Nachahmer, Hochhaus, ſagen, deſſen rothhaarige, von einem Satyrn geliebkoſte Nymphe durch die gefährliche Nachbarſchaft in ihrer hohlen Schwäche um ſo greller beleuchtet wird. Große Füße und eine vollſtändige Verkrüppelung des rechten ausgeſtreckten Beines machen das Bild nur noch abſchreckender. Einem wüſten Konglomerat von Bäumen und Sträuchern mit zwei antik gekleideten Frauen in abendlicher oder auch morgendlicher Beleuchtung hat derſelbe Maler den Namen einer „Landſchaft" gegeben. — Aeußerſt anziehend iſt ein Genrebild von W. Souchon in Berlin. Hinter dem Gitter eines eleganten Parkes ſteht ein Knabe, der dem „Murmelſpiel" zuſchaut, das draußen auf der Straße von drei Knaben im Beiſein eines pfeifenden Schuſterjungen reinſten Kalibers exekutirt wird. Die Bedeutung des Moments ſcheint der Schweſter des feinen Knaben, die träumeriſch, ihre Puppe im Arm, in die Ferne blickt, nicht klar zu ſein. Um ſo energiſcher iſt die Erregtheit der drei Betheiligten wiedergegeben. Der eine verfolgt mit äußerſter Spannung ſeinen Wurf, der zweite liegt lang ausgeſtreckt auf der Erde, während der dritte, den Kopf mit einer franzöſiſchen Militairmütze bedeckt, mit pfiffiger Ueberlegenheit der Entwickelung der Dinge entgegenſieht. Ueber die ganze Scene iſt ein freundliches, gleichmäßiges Licht gegoſſen, das die Bäume des Parkes in mannigfachen Abſtufungen durchdringt. Ein gleiches Lob können wir einem zweiten Bilde deſſelben Künſtlers, „Luther auf der Wartburg", mit der Ueberſetzung der Bibel beſchäftigt, nicht zollen. Das Geſicht des Reformators entbehrt des geringſten pſychologiſchen Reizes und blickt ebenſo gleichgültig über die aufgehäuften Folianten hinweg, wie die Färbung im Ganzen und die Zuſammenſtellung der Töne den Beſchauer ſelbſt vollkommen gleichgültig läßt, trotzdem das Format des Bildes und die Größe der Figur gewiſſe Anſprüche erheben. Den frommen Anachronismus des Malers, welcher in einem Zimmer, in dem ſich ein Moment aus dem Jahre 1520 oder 1521 abſpielt, das von Cranach 1527 ge-

Digitized by Google

malte Bild der Mutter Doktor Martin's ohne sonderliche Skrupel aufhängt, wollen wir nicht tadeln.

Mit großen koloristischen Mitteln hat James Marshall aus Dresden einen sekundären, mehr genreartigen Vorgang aus der heiligen Historie in Scene gesetzt: „Priester und Schergen beim Winden der Dornenkrone", drei lebensgroße Halbfiguren im Vordergrunde, hinter ihnen zurücktretend römische Krieger. Zur Linken blickt ein rothhaariger, halbnackter Geselle mit grüner Binde in dem fuchsigen Haar, aber keineswegs mit unedlen Zügen gefühllos auf die Dornenkrone, die ein schwarzbärtiger Priester mit peinlichster Sorgfalt bindet. Ein zweiter ihm zur Seite in einem weißen goldverbrämten Gewande mit langem eisgrauem Barte prüft ängstlich die Festigkeit der Bänder, mit welchen die Krone geflochten wird. Keinen geringeren hat sich unser Maler in der Charakteristik zum Vorbild genommen als Tizian, während ihm Paolo Veronese im Glanze und in der glühenden Pracht des Kolorits vorgeschwebt haben mag. Wenn trotz der virtuosenhaften Technik und der Leuchtkraft der Farbe das Bild keine dauernde Wirkung zu üben im Stande ist, so mag der Grund theils in der Unerquicklichkeit des Vorganges, theils aber darin liegen, daß die Priester beispielsweise jener höheren Bestialität entbehren, die nach unseren Begriffen erforderlich ist, um ein objektiv künstlerisches Interesse zu erregen. Immerhin bleibt das Bild seines redlichen Strebens wegen beachtenswerth, selbst wenn man in der Stellung des Schergen und in der Anordnung der Gewänder eine Erinnerung an akademische Posen herausfühlen sollte.

J. Schex aus Düsseldorf bringt uns eine Julia am Balkon in Erwartung ihres Romeo. Die Amme neben ihr ist im Begriff, die Strickleiter herabzuwerfen. Die Lebensgröße der Figuren macht uns ihr gespreiztes Wesen doppelt fühlbar. Aus dem Gesichte der Julia liest man eher tödtliche Langeweile als die gespannte Erwartung einer Liebenden heraus. Doch mag zum Theil die stumpfe Farbe, die an die älteren Bendemann's und Hübner's erinnert, ihre Schuld tragen.

Ein blonder Chorknabe, der von den Stufen des Altars herabsteigt, schlürft mit vollem Behagen aus einem Kännchen den zum Abendmahl bestimmten Wein, während ein Kirchendiener, der seine Frevelthat belauscht, sein Vorübergehen hinter einem Vorsprung des Altars erwartet. Ein äußerst reizvolles Genrebildchen mit lichter klarer Farbengebung von Ermolao Paoletti.

E. Strecker in Düsseldorf giebt ein zierliches Rococo: ein Stubenmädchen in dunkelrother Jacke und blaßrothem Unterkleide hat die Reinigung einer Stube, dem Impuls der lieben Neugier folgend, unterbrochen und liest eifrig einen Brief, den sie vom Tische entnommen hat; doch hält sie ihren thatenlosen Besen noch im Arme „fest und warm".

Zwei Kapitel einer Novelle hat P. Wichmann in zwei Pendants abgehandelt. Das eine zeigt uns die dem Anscheine nach äußerst harmlose Unterhaltung eines jungen Elegants, wohl des hoffnungsvollen Sprößlings irgend eines Majoratsherrn, mit einem nichts weniger als hübschen Bauermädchen in Trauer, welches, von ihm durch ein hohes Gitter getrennt, auf einer grünen Erhöhung sitzt. Das zweite versetzt uns in die Küche. Hier erhält die junge Sünderin eine derbe Lektion von einer keifenden Alten. Der Kunstwerth derartiger Bilder, die sich beim Publikum selbstverständlich einer großen Beliebtheit erfreuen, ist nicht viel größer als der von Illustrationen zu Kalendernovellen.

Das Verdienst, welches P. Duffecke in Weimar mit seinen Bildern in Anspruch zu nehmen glaubt, haben wir nicht entdecken können. Eine zahlreiche, mit den schreiendsten, möglichst unharmonischen Farben ausstaffirte Gesellschaft hat sich zu einem nicht ersichtlichen Zwecke in einem Walde niedergelassen. Im Vordergrunde promeniren einige Herren und Damen. Im Hintergrunde sieht man nichts als weiße, rothe und grüne Kleckse. Das soll wahrscheinlich moderner Realismus sein! Keine Spur von Zeichnung und Modellirung, alles auf den gröbsten Effekt gearbeitet und doch nichts erreicht.

Keinen grelleren Gegensatz kann man sich denken als zwei äußerst sauber und fein gemalte Landschaften von J. Duntze (Düsseldorf): eine norwegische Winterlandschaft und ein norwegischer Hochgebirgssee. Auch ein „Fischerdorf auf Rügen" von F. Hoppe verdient seiner trefflichen Beleuchtung wegen unsere Beachtung, wenn nur nicht die lebendige Zugabe, ein Mann und eine korbtragende Frau, so sehr schlecht gezeichnet wäre. Es scheint, als ob die Landschaftsmaler bei ihren menschlichen Schöpfungen absichtlich nicht an das Ebenbild Gottes dächten, um nur ja ihrer Hauptsache keinen Abbruch zu thun. Nur äußerst selten erblickt man auf unseren neueren Landschaften Menschen, die freien Gebrauch von ihren Gliedmaßen machen können, eine Vernachlässigung des lebenden Modells, die ernsten Tadel verdient.

Ein interessantes Architekturbild bemerken wir noch von Prof. F. C. Mayer (Nürnberg): „Aus dem Peller'schen Hofe bei Nürnberg". Wirksame Beleuchtung und saubere, doch nicht kleinliche Ausführung geben dem Ganzen den Ausdruck charakteristischer Wahrheit, obwohl auch hier die Staffage, ein Herr und eine Dame, zu wünschen übrig läßt. A. R.

Kunstgeschichtliches.

Ueber die bisher vermißte elfte Tapete Raffael's, die von Passavant im 2. Bande der französischen Ausgabe seines Raffael, S. 211, erwähnt wird, berichtet Herr Paliard in der Gazette des Beaux-Arts, Juliheft, daß er dieselbe

Digitized by Google

in einem der Privatgemächer des Papstes, genannt La stanza della predica dei famigliari, aufgefunden habe. Sie stellt die Krönung der Jungfrau Maria dar und war zum Schmucke des Hochaltars in der Sistina bei hohen Festen bestimmt. Seine Beschreibung stimmt mit der von Passavant gegebenen, sowie derjenigen älterer Quellen überein, abgesehen davon, daß letzterer, der das Original nicht gesehen, die Farbe der Gewänder nicht angegeben hat. Gottvater in rothem Gewande, von Lichtglanz umstrahlt, schwebt über dem All. Er hält eine Kugel, von einem rothen Kreuze überragt, in der Linken und streckt die Rechte aus, um die Welt zu segnen. Der heilige Geist schwebt als Taube hernieder, seine Lichtstrahlen fallen auf Christi Haupt, welcher, sitzend, ebenfalls in Roth gekleidet, die Krone über das Haupt seiner Mutter hält. Seine Blicke sind nach ihr gerichtet und nicht nach dem Vater, wie auf der Krönung der Maddalena Oddi. Die Jungfrau, in rothem Gewande, mit blauem Mantel, sitzt zur Rechten ihres Sohnes und neigt sanft ihr Haupt, um die Krone zu empfangen. Zwei Engel, einer auf jeder Seite, halten den Traghimmel des Thrones, auf dem sie mit ihrem Sohne sitzt. Daneben steht auf der linken Seite Johannes der Täufer, auf Christus weisend, auf der rechten der h. Hieronymus mit dem Löwen. Diese beiden letzten sind wahrscheinlich Leo dem X. zu Ehren gewählt, Johannes in Anspielung auf seinen Namen, Giovanni de' Medici, und Hieronymus, mit Beziehung auf den Löwen. — Das Gewebe dieser jüngst entdeckten Tapete ist dasselbe wie das der zehn anderen und ist mit denselben wahrscheinlich von Arras nach Italien gekommen. Ueber den Karton, der dem Gewebe als Vorbild vorgelegen, haben die Forschungen des Herrn Paliard bis jetzt leider noch zu keinem Resultate geführt.

Personalnachrichten.

Der Historienmaler Jan Matejko wurde zum Director der Kunstschule in Krakau ernannt.

Professor Dr. Reinh. Kekulé wurde zum ordentlichen Professor der Archäologie an der Bonner Universität befördert.

M. J. **Der Kupferstecher Oswald Ufer**, seit langen Jahren in Rom thätig, wo er noch vor Kurzem an den Stichen nach Signorelli's Fresken in Orvieto, sowie an der neuen Wiedergabe der Stanzen Raffael's thätig war, welche bei P. de Bregnoli erscheinen, ist einem Rufe als Lehrer an die Leipziger Kunstakademie gefolgt. Es ist zu wünschen, daß ihm neben seiner neuen Berufsthätigkeit auch recht reichliche Verwerthung des vorzüglichen Talentes in seinem Spezialfache geboten werde. —

Kunstunterricht.

A. **Aus Mainz** wird uns geschrieben: „Nach dem eben ausgegebenen Berichte der Handelskammer beläuft sich die Zahl der Mitglieder des hiesigen Gewerbevereines gegenwärtig auf 302. Im vergangenen Winter hielt Hofrath Dr. Schäfer, Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Darmstadt, 16 Vorträge und zwar über die Kunst bei den Römern und in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung. — Die Handwerkerschule wurde von 195 Lehrlingen und 67 Gesellen besucht. Der Unterricht erstreckt sich auf Freihandzeichnen, geometrisches und technisches Zeichnen, Modelliren u. s. w. Die Kunstgewerbschule war leider nur von 5 Schülern besucht; trotzdem wurden in derselben schon eine ziemliche Anzahl von kunstindustriellen Entwürfen und Modellen ausgeführt."

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Auf der Permanenten Kunstausstellung von E. Schulte hatte Oswald Achenbach kurz hintereinander zwei große Landschaften ausgestellt, den Albanersee mit Genzano und Posilippo mit Aussicht auf den Vesuv, welche die bekannte Virtuosität des Meisters in Erreichung koloristischer Effekte, aber auch eine etwas sehr dekorative Behandlung aufwiesen. Ein größeres Genrebild von Carl Hertel „Auszug der Landwehr" zeigte bei seiner Empfindung im Ausdruck der Figuren eine schöne Farbenwirkung und offenbarte ein ernstes und bewußtes Streben nach fortschreitender Vervollkommnung, dem der Erfolg nicht fehlen kann. Desto unerfreulicher berührte ein großes Gemälde von Moritz von Beckerath, der Traum betitelt, das so unverständlich im Gegenstande, so mangelhaft gezeichnet und tadelnswerth in der Farbe erschien, daß es uns mit aufrichtiger Betrübniß erfüllt, einem Künstler, der zu den schönsten Hoffnungen zu berechtigen schien, auf so bedenklichen Abwegen zu begegnen. Wir haben schon früher auf die gefährliche Richtung Beckerath's hingewiesen, die ihn immer mehr in's Bizarre und Barocke führt, und wir müssen gestehen, daß unsere Befürchtungen leider noch übertroffen sind, so daß wir kaum noch eine Umkehr für möglich halten. Auch ein kleineres Bildchen desselben Künstlers war, wenn auch verständlich im Gegenstand, doch so manierirt in der Zeichnung und der Farbe, daß es keine günstigere Aussichten bietet. Um so wohlthuender war der Eindruck eines großen Bildes von Th. Schütz „Abend auf dem Lande, Motiv aus Würtemberg" durch die bedeutenden Fortschritte, die darin ersichtlich waren. Die Gemälde von Schütz zeichneten sich stets durch poetische Komposition, gute Zeichnung und überaus sorgfältige Durchführung aus; das Kolorit aber war trocken, hart und ohne allen Schmelz, und hierin sahen wir nun eine so erfreuliche Veränderung, daß dies neue Werk nach jeder Richtung befriedigen muß. C. Böker dagegen scheint uns in seinem großen Bilde „Theure Hotelrechnung" nicht ganz so frisch und ursprünglich wie in manchen seiner andern Gemälde, obgleich die Ausführung auch hier viel Gutes bietet. In dem Damenportrait von Carl Sohn hätten wir eine leuchtendere Carnation in Kopf und Hals der virtuos gemalten Goldtapete des Hintergrundes vorgezogen, wir möchten dem jungen Künstler daher das Studium der trefflichen Frauenbildnisse seines verstorbenen Vaters empfehlen, die wir immer noch weit höher stellen als die meisten neuen Portraits, in denen das Fleisch glanzlos oder fleckig, das Stoffliche aber mit äußerster Bravour behandelt wird. Eine Marine von Fr. Sturm war ein recht verdienstliches Bild, dem die Naturwahrheit erhöhten Reiz verlieh. — Auf der Ausstellung von Bismeyer und Kraus befanden sich ebenfalls recht interessante Bilder, darunter von auswärtigen Künstlern das bekannte große Bild von H. Schlösser in Rom „Thetis von Peleus überrascht", das bei manchen unbestreitbaren Vorzügen auch hier nicht recht zu erwärmen vermochte. Ein ganz vorzügliches Architekturbild „Straße aus Ober-Italien" hatte M. Wylie ausgestellt, von dem wir bisher nur treffliche Aquarelle gesehen hatten, die aber durch dies große Oelbild noch weit übertroffen wurden. C. Lasch erfreute durch ein poetisches Gemälde „Abend im Schwarzwald", worin er drei junge Landmädchen darstellt, welche am Waldrande sitzend ein Volkslied singen. Figuren und Landschaft sind gleich ansprechend und besonders erscheint die Stimmung lobenswerth, die dem Ganzen eine anziehende Wirkung verleiht. Auch die Genrebilder von Tannert, Werner, Fr. Sonderland und E. Bosch sind lobend zu erwähnen, von denen besonders das des zuletzt genannten Künstlers wegen der interessanten Beleuchtung Anerkennung verdiente. H. Herzog, der demnächst wieder auf längere Zeit nach Amerika zu gehen gedenkt, um neue Studien zu machen, hatte einige norwegische Landschaften und Marinen von bekanntem Werth ausgestellt, und C. Kröner lieferte ein großes Thierstück, das seinen frühern Werken durchaus ebenbürtig erschien. Zwei schöne Portraits von Richard Sohn verdienen ebenfalls hervorgehoben zu werden, und, um mit dem Besten zu schließen, wollen wir die große Landschaft von C. F. Lessing in Carlsruhe erst jetzt nennen, welche die Kluse bei Halberstadt in Gewitterstimmung darstellt.

Vermischte Nachrichten.

M. J. **Der Kupferstecher Gustav Eilers in Berlin** legt gegenwärtig die letzte Hand an einen Stich nach Tizian's „Christus mit dem Zinsgroschen" (Original in Dresden, eins der Bilder, welche nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Königs kopirt werden dürfen). Der Künstler ist seit drei Jahren mit dieser Aufgabe beschäftigt, die wohl zu den schwierigsten zu rechnen ist, welche dem Grabstichel überhaupt gestellt werden können; es ist Aussicht, daß sein Blatt im Laufe dieses Sommers an die Oeffentlichkeit tritt.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 47.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

5. September

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Münchener Lokal-Kunstausstellung. — Desbassayns de Richemont, Die neuesten Studien über die römischen Katakomben; A. v. Gohausen, Römischer Schmelzschmuck. — Georg Friedr. Ziebland †. — Sammlung Sayn Wittgenstein. — Leo Müsch. — Berlin; Akademieder Künste. — Neuigkeiten des Kunsthandels.

Münchener Lokal-Kunstausstellung.

△ Ich habe seiner Zeit über die von der Münchener Kunstgenossenschaft lange Jahre hindurch erfolglos gethanen Schritte gegen die Verlegung der unter dem Namen des Antiquarium bekannten Sammlung von Erzeugnissen altägyptischer und klassischer Kleinkunst in das vom Könige Ludwig I. ausschließlich den Münchener Künstlern zugewiesene Kunstausstellungsgebäude berichtet, sowie später davon, daß in Folge dieser Bemühungen endlich diese Sammlung doch noch das genannte Gebäude räumen und in das südliche Erdgeschoß der Neuen Pinakothek übersiedeln mußte. So ist denn die dermalige Sommerausstellung der hiesigen Künstler die erste, welche nach Jahren wieder in allen Räumen des seinem ursprünglichen Zwecke zurückgegebenen Prachtbaues stattfindet.

Bedenkt man, daß die Münchener Lokalausstellung ziemlich zur selben Zeit mit der Wiener Weltausstellung eröffnet ward und genau so lange dauern soll wie diese, so wird man nicht umhin können, das Selbstvertrauen der Unternehmer zu bewundern, welche der Weltausstellung wenigstens in Bezug auf den Absatz von Kunstwerken Konkurrenz zu machen den Muth hatten. Aber den Muthigen gehört ja die Welt. Das bewährte sich auch in München wieder: noch hat kaum der überdies heuer von unserer Stadt wenigstens theilweise abgelenkte Fremdenzug so recht begonnen, und schon sind von den zur Lokalausstellung gegebenen Kunstwerken solche bis zu dem beiläufigen Betrage von 40,000 fl. verkauft; eine Summe, welche vielleicht auf der Weltausstellung noch nicht erreicht, geschweige übertroffen worden sein dürfte. Macht nicht jetzt die Cholera den Künstlern einen Strich durch die Rechnung, so dürfte die Gesammt-Erlös-Summe bis zum Schlusse der Ausstellung voraussichtlich dem Doppelten des oben genannten Betrages so ziemlich gleichkommen, ein Ergebniß, das alle Beachtung verdient und der Münchener Schule zu hoher Ehre gereicht.

Die Gesammtzahl der bis jetzt ausgestellten Kunstwerke hat die Ziffer 400 bereits überschritten, und die von den Künstlern geforderten und theilweise auch empfangenen Preise stehen auf einer Höhe, welche zu dem für sie erfreulichen Schlusse berechtigen, daß die traurigen Folgen des Schlages, welcher den Wiener Geldmarkt traf, in seinen Rückwirkungen auf München sich bis zur Stunde noch keineswegs so bemerkbar machte, wie man im ersten Augenblicke nach jener unheilvollen Katastrophe wohl mit Grund befürchten mochte. Fragen Sie mich aber, ob meiner Ansicht nach die dermaligen im Allgemeinen ungewöhnlich, in einzelnen Fällen sogar exorbitant hohen Preise für Gemälde insbesondere sich noch länger auf dieser Höhe erhalten werden, so muß ich diese Frage aus zwei Gründen mit Nein beantworten.

Einmal glaube ich an ein Herabgehen der Preise für Kunstwerke im Allgemeinen deßhalb, weil meiner Ueberzeugung nach die Folgen der Wiener Börsenkatastrophe noch lange nicht an ihrem Ende angelangt sind, vielmehr in der nächsten Zukunft erst noch in industriellen und gewerblichen Kreisen sich fühlbar machen und dem Gelde wieder zu einem höheren Werthe verhelfen werden. Denn es wäre eine arge Täuschung, zu glauben, daß man für Kunstwerke so enorme Preise heute deshalb bezahlt, weil man deren inneren Werth höher schätzen

Digitized by Google

lernte, als das früher der Fall war. Die Anschaffung von Kunstwerken ist in neuerer Zeit im Allgemeinen eine Luxussache geworden. Den meisten unserer finanziellen Emporkömmlinge ist ein Bild, eine Statue vorwiegend ein Dekorationsgegenstand, den sie sich anschaffen, um zu zeigen, daß sie in der Lage sind, für solche Zwecke beträchtliche Summen zu bezahlen. Das wissen die Künstler recht wohl und verlegen sich zum großen Theile auch darauf, so zu schaffen, daß sie den nach Dekorationsstücken verlangenden Kauflustigen auf mehr als halbem Wege entgegenkommen. Was die Kunst dabei gewinnt, das ist ein öffentliches Geheimniß. Und wer so recht klar sehen will, wohin das führt, der schaue nach Nordamerika hinüber, das seinen Bedarf in dieser Richtung fast ausschließlich in Europa, zu einem großen Theile aber in München deckt. Die Künstler mögen sich dabei gut stehen; desto schlimmer steht es dabei um die Kunst.

Aber ich glaube auch noch aus einem anderen Grunde an ein in nicht ferner Zeit eintretendes Sinken der Preise für Kunstwerke. Dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht wohl entgehen, daß die höchsten Preise vorwiegend für Werke gefordert und bezahlt werden, welche der modernen realistischen und naturalistischen Richtung der Kunst huldigen. Haben wir oben gesehen, daß die Kunst dem Luxus dient, so können wir uns hier unmöglich der Erkenntniß verschließen, daß die neueste Kunstrichtung der augenblicklich herrschenden Mode dient, welche vor Allem Effekte will und darum das größte Gewicht auf Farbe und flotte Technik legt. Schon aber regt es sich in den der Kunst näher stehenden Kreisen: wenn vor ein paar Jahren noch nur Einzelne und auch sie nur schüchtern ihrem Mißfallen an dieser Richtung Ausdruck gaben, so beklagen jetzt bereits Viele diese Verirrung der Kunst, und es wird schwerlich allzulange dauern, bis sie unter den Tonangebenden wieder wie früher in der Mehrzahl sich befinden. In der Kunst geht es aber wie in der Politik: einige Wenige nur sind es, welche die Richtung bestimmen, und die Menge, mehr oder minder urtheillos, folgt ihnen. Die nothwendige Folge dieses Umschwunges der öffentlichen Meinung aber wird die sein, daß die Nachfrage nach Kunstwerken der bezeichneten Richtung immer schwächer wird, oder mit anderen Worten, daß dieselben im Preise sinken. Dann aber auch Wehe denen, die ihr Alles auf die Eine Karte gesetzt haben: es mag für Künstler, welche das Wesen der Kunst vorwiegend im Gedanken zu suchen gewohnt sind, der in schöner Form zu Tage tritt, mit großen Schwierigkeiten verbunden sein, sich ausschließlich auf die Mache zu werfen; umgekehrt aber dürfte es für die meisten Künstler der modernen Richtung eine Unmöglichkeit sein, in ein paar Jahren das Ziel zu erreichen, das jene ihr ganzes Leben hindurch unverrückt im Auge gehabt, ganz abgesehen davon, daß in der letzten Zeit ein blos mechanisches Können zur Ausübung der Kunst Vielen vollkommen zureichend erschien.

Daß die realistische Richtung unseres Lebens und unserer Kunst auch in der Lokal-Kunstausstellung ihren lebendigen Ausdruck findet, kann Niemanden befremden. Zunächst macht sie sich in der nur ausnahmsweise vorkommenden Vertretung der historischen Kunst geltend. Wie oft ich auch die Ausstellung besuchte, ich fand nur zwei oder drei in diese Kategorie einzureihende Bilder. Dahin gehören Franz Häußler's „Gretchen" aus Goethe's „Faust" und Jos. v. Molnár's „Nebelschleier". Beide behandeln einen der Romantik entlehnten Stoff, und Häußler behandelt den seinen nicht ohne Glück. Sein „Gretchen im Kerker" hat nichts von jener falschen Eleganz, mit welcher so viele Künstler es, den Dichter völlig mißverstehend, ausstatten zu müssen glauben, aber von der natürlichen Anmuth des Mädchens ist nach all den Stürmen des letzten Jahres noch genug übrig geblieben, um sie begehrenswerth erscheinen zu lassen (Preis 500 fl.). Weniger glücklich war Molnár. Läßt sich dem Künstler auch dichterische Begabung keineswegs absprechen, so irrte er doch in der Durchführung seines schönen Gedankens: Darstellung des abendlich über die Flur sich hinziehenden Nebelschleiers durch jugendliche, dem Wasser entsteigende Mädchengestalten, indem er Damen aus dem Modejournal ihrer eleganten Toilette entkleidete, ohne die widerlichen Spuren der Schnürbrust zu beseitigen. Wüßte man nicht, daß der Künstler unter uns lebte, man glaubte ein Produkt der süßlichsten Periode der alten Düsseldorfer Schule vor sich zu sehen (Preis 2500 fl.).

Desto zahlreicher ist das Genre in seinen verschiedenen Zweigen vertreten. Daß die Genremaler ihre Stoffe mit Vorliebe den ländlichen und unteren städtischen Volksklassen entnehmen, hat seinen guten Grund darin, weil bei weniger von der Kultur beleckten Naturen alle Gemüthsbewegungen mit größerer Lebhaftigkeit zur Anschauung treten. Das kann freilich kein Recht darauf geben, diesen Zweig des Genre fast ausschließlich zu kultiviren, wie es leider in unseren Tagen geschieht, obwohl gerade die heutige Tracht der besseren Stände sich künstlerisch ebenso gut verwerthen läßt, wie der fein fühlende Ramberg jene des vorigen Jahrhunderts zu verwerthen versteht. Freilich bedarf es zur Behandlung von Scenen aus dem Leben der höheren Stände einer feineren Individualisirung, als sie den meisten Künstlern zu Gebote steht. Und darum müssen wir uns in der Regel mit Bauernhochzeiten, Kegelspiel, Raufereien und ähnlichen Alltäglichkeiten abfinden lassen, während denen, die nicht Dichter genug sind, um sich selber anziehende Situationen zu schaffen, einheimische und fremde Dichter überreichen Stoff bieten.

Digitized by Google

Von anmuthiger Wirkung ist das ein Votivbild bekränzende „Bauernmädchen im Gebirge" von Freies leben (700 fl., wenn es auch an einer gewissen Ueberzierlichkeit leidet. Derber und darum packender erweist sich Aug. Müller's ebenfalls ländlichen Lebenskreisen entnommene „Werbung" (850 fl.). W. Bethke ließ seine Phantasie so im Stiche, daß er zum hundertmal gesehenen „Trichgeber" (600 fl.) zurückgriff, ohne ihm eine neue Seite abzugewinnen oder durch Vorzüge der Behandlung zu fesseln. Doppelt wohlthuend wirken unter solchen Umständen zwei größere Bilder von L. v. Hagn's bewährter Meisterhand: „Ein Saal in Versailles" (1500 fl.) und „Im Garten von Versailles" (1000 fl.), beide reich und charakteristisch staffirt, wie wir es von diesem berühmten Künstler gewohnt sind, dabei von der ihm eigenthümlichen feinen Harmonie der Farbe. „Das Zigeunerlager" von Theodor Paris (3000 fl.) ist ein höchst verdienstliches Werk sowohl in Bezug auf Komposition als auf Zeichnung und Technik; doch scheint mir der Künstler für den an sich einfachsten Stoff etwas zu bedeutende Maßverhältnisse gewählt zu haben. Caspar Poßhardt, der früher ausschließlich historische Stoffe behandelte und sich dadurch einen geachteten Namen machte, begegnen wir hier in seinem „Liebling" (850 fl.) als Genremaler und haben allen Grund, uns dessen zu freuen, denn es gereicht der Genremalerei nie zum Nachtheile, wenn ein Historienmaler ausnahmsweise einmal ihr sich zuwendet und, wie Poßhardt gethan, die Strenge der Komposition und Zeichnung zu ihr mit herübernimmt.

H. Faust brachte ein meisterhaft modellirtes, trefflich koloritstes „Frauen Bildniß" auf mattem Goldgrund, eine Neuerung, welche bekanntlich Makart bei seinen phantastischen „Amoretten" einführte. Die Anwendung auf das Porträt erhöht die Wirkung ganz außerordentlich, wenigstens da, wo der Künstler, wie hier, mit solcher Strenge und Einfachheit zu Werke geht. Weniger kann ich desselben Künstlers „Still-Leben (100 fl.) und „Träumereien" (300 fl.) loben. Er zeigt sich in beiden als ein Nachtreter Makart's auf Pfaden, die dieser längst verlassen hat, nachdem es ihm klar geworden, daß sie Irrwege gewesen. Er ahmt sein Vorbild in der Konzeption wie in der Komposition und Technik auf eine Weise nach, welche auf alle Selbständigkeit verzichtet und offenbar als letztes Ziel seiner Wünsche das erscheinen läßt, mit Makart verwechselt zu werden. Wie dieser es früher gethan, wirft auch Faust menschliche Gestalten mit hunderterlei Dingen zusammen, deren Vorhandensein an diesem Orte und zu dieser Zeit durch nichts erklärt wird; wie dieser giebt er seinen Kindern jenen widerwärtig verlebten Zug um den Mund; wie dieser giebt er dem Beschauer in seinem Stoff ein unlösbares Räthsel auf und bringt ihn schließlich zur Ueberzeugung, es handle sich eigentlich gar nicht um einen bestimmten Gedanken, sondern bloß um ein Kaleidoskop; wie Makart zeigt er uns endlich eine krankhafte Scheu vor farbigen Blumen und Laubwerk, indem er Rosen, Tulpen, Päonien und wie die Kinder der Flora alle heißen mögen, nur mit einem schmutzigen Braun wiedergiebt, als ob Sonne und Regen die frischen Farben gebleicht, die jedes gesunde Auge erfreuen. Faust scheint Makart's letzte Arbeiten voll Lebenskraft und Frische noch nicht zu kennen, sonst könnte er sich unmöglich an der Nachahmung solcher innerlich kranker Schöpfungen aus der Sturm- und Drangperiode des genialen Meisters gefallen.

Hirth's „Visserari" mögen als abschreckendes Beispiel dafür dienen, wohin ein schönes Talent gelangen kann, wenn es die Natur durch die Brille einer fremden Manier schaut. Hirth, dessen „Hopfenlese" zu dem Besten gerechnet werden muß, was hier im Genre geleistet ward, und der namentlich durch eine treffliche klare Farbe erfreute, der in der Behandlung des Helldunkels wenige neben sich stehen hatte, er hat sich nun einer Richtung zugewendet, als deren Haupt-Repräsentanten Hans Thoma und Trübner genannt werden müssen: er vernachlässigt die Zeichnung und gefällt sich in einem schmutzigen Graubraun, mit dem er die ganze Leinwand überzieht. Sonderbar! Diese Maler behaupten allzeit und allerorten, die Natur sei ihr alleiniges Vorbild, und ihr zu Liebe hätten sie mit allen Traditionen brechen müssen. Wo aber können sie uns, um Himmelswillen, die Natur in so schmutziger Asphaltbrühe zeigen? Als rara avis erscheint W. Mare's von eingehendem Studium der alten Venetianer zeugendes „Konzert" (1000 fl.). An des trefflichen Spitzweg harmlosen Humor erinnert Carl Neumann's „Entflohener Liebling" (350 fl.), ein Kanarienvögelchen, das sein bisheriger Besitzer, auf das Dach eines Nebengebäudes kletternd, wieder in den Käfig zu locken sucht. Alex. Soldenhoff brachte einen „Besuch im Kloster" (1800 fl.). Das ziemlich umfangreiche Bild bietet in Bezug auf Komposition wenig, mehr aber hinsichtlich der Charakteristik der einzelnen Personen, und weist in Bezug auf Technik darauf hin, daß der Künstler in Masaccio und dessen Zeitgenossen das Ideal seines Strebens sieht. Franz Streitt's „Rastendes polnisches Zigeunermädchen" erweist sich schließlich nur als eine wackere Studie, der man kein lebhafteres Interesse abzugewinnen vermag, wenn man auch gerne zugeben mag, daß die Arbeit ihre Verdienste hat. Ludw. Thiersch kultivirte schon früher das Genre und beschickte nun die Lokalausstellung mit einem großen, für den Gegenstand vielleicht zu großen Bilde: „Unergründlich" (2000 fl.). Ein junges Touristenpaar ist im Kahn auf einer Stelle des Bergsee's angelangt, welche als unergründlich gilt. Die junge Dame beugt sich nicht ohne Aengstlichkeit über

Digitized by Google

Bord, auch hier in dem geliebten Gatten eine Stütze suchend. Das Ganze ist gut angeordnet, trefflich gezeichnet und mit Energie gemalt. Eug. Neureuther griff noch einmal in die Zeit zurück, in welcher er die Welt mit seinen trefflichen cyklischen Kompositionen entzückte, die kein anderer so geschmackvoll mit Laub- und Strauchwerk zu verbinden weiß, wie er. Seine „Pfarrerstochter von Taubenhain" (1000 fl.) besitzt alle Vorzüge dieser poetischen Anschauungsweise, verbunden mit anmuthiger Farbe und solidester Durchbildung. Auch Ludw. Hofmann's (von Zeitz) „Ueberraschung" (1000 fl.) zählt zu den alten Bekannten und erfreut durch die Frische und Originalität des Gedankens: an einen im Schatten einer mächtigen Buche ruhenden Mönch tritt ein kosendes Liebespaar heran, ohne desselben gewahr zu werden. W. Trübner glaubte in seinem „Mohren" ohne Zweifel einen großen koloristischen Gedanken auszusprechen; man kennt ja die Bescheidenheit der Herren, reizt aber damit nur die Lachlust aller Unbefangenen. Und das mit Recht, denn sein aschgrauer Mohrenkopf mit einem Bündel purpurrother Päonien zur Seite hat etwas unwiderstehlich Komisches. Mit allzugroßer Prätension giebt sich G. Lawerenz's umfang- und figurenreiches Bild „Aus dem Touristenleben" (3000 fl.), bei dem man vielleicht von mancherlei Unwahrscheinlichkeiten, nicht wohl aber von den groben Zeichnungsverstößen absehen mag, so trefflich die Farbe ist. H. Stelzner brachte eine „Versteigerung" (3000 fl.), welche trotz mancher guten Einzelheiten doch an das gleichbenannte Bild des trefflichen H. Kauffmann weitaus nicht hinanreicht, am wenigsten in Bezug auf Individualisirung und auf Feinheit der Farbe.

Unter den zahlreichen Landschaften steht die groß gedachte „Schlucht von Delphi" (2500 fl.) von Aug. Löffler und dessen „Athen" (2000 fl.), was Bedeutsamkeit der Konzeption betrifft, entschieden obenan. Freilich findet in unseren Tagen die historische Landschaft bei der Menge keinen Anklang, und so besteht für die Wittwe des Künstlers wohl wenig Aussicht auf Absatz. Auch Meister Heinlein ist, wenn auch nur mit einer kleinen „Partie aus dem Zillergrunde" (220 fl.) vertreten, welche den bekannten röthlichen Ton zeigt, den der Künstler seinen Werken zu geben gewöhnt ist. Alb. Keller, der Genremaler, versuchte sich nun auch im Landschaftsfache und verleugnete auch hier seine Absichten nicht. Seine Skizze zeigt dieselbe schmutzige Farbe, dieselbe Unklarheit der Form, denselben an den Spatel erinnernden Vortrag, kurz alles das, was in gewissen Kreisen als geistreich gilt und den außerhalb derselben stehenden als Solches oktroyirt werden möchte. Um so erquickender wirkt auf den Beschauer Karl Ebert's farben- und formenprächtige „Landschaft bei Rotterdam" (700 fl.), welche allein genügte, dem Künstler einen hochgeachteten Namen zu verschaffen. Daran reiht sich ein trefflicher „Gossausee" (1200 fl.) von Jul. Lange von entschieden ernster, kräftiger Wirkung, und ein nicht minder trefflicher „Holländischer Kanal" (300 fl.) des wackeren Langko. Künstler ihrer Art bedürfen nicht des bedenklichen Experimentirens, das jetzt so vielfach Mode geworden und nur die Unsicherheit über das anzustrebende Ziel zeigt. Auch P. Weber's „Sturm am Chiemsee" (650 fl.) und „Heimkehrende Heerde" (2500 fl.) müssen genannt werden, da sie von einem ernsten Streben Zeugniß geben. L. Willroider zeigte in seiner „Landschaft in Kärnthen" (1200 fl.), wie viel sich mit wenigem landschaftlichem Apparate erreichen läßt, während Otto Sommer die ganze mächtige Gebirgswelt der „Zugspitze und des Eissees" (1200 fl.) mit Geschick und feinem Gefühl in den engen Rahmen bannte.

Das Thiergenre ist durch eine mit viel Humor gemalte „Spatzen-Werbung" (350 fl.) von C. Rohde vertreten, der diesen unverschämten Proletariern der Luft all ihr Charakteristisches glücklich abzulauschen versteht.

Von den Architekturmalern von Namen haben sich nur Mecklenburg mit einer „Chiesa dei Greci in Venedig" (220 fl.) und Fried. Eibner mit einer Ansicht von „Sta Anastasia mit den Gräbern der Scaliger in Verona" (875 fl.) auf der Lokalausstellung eingefunden und damit ihren alten Ruf neuerlich bewährt.

So viel für heute. Da die Ausstellung demnächst wieder mehreres Neue aufzuweisen haben wird, werde ich noch einmal auf sie zurückzukommen Gelegenheit haben, und schließe mit der Bemerkung, daß der Gesammteindruck derselben im Allgemeinen als ein durchweg günstiger bezeichnet werden darf.

Kunstliteratur.

Desbassayns de Richemont, Die neuesten Studien über die römischen Katakomben. Mit einem Briefe des Cav. G. B. de Rossi. Autorisirte Uebersetzung. Mainz, 1872, Kirchheim. XXII u. 496 S.

Die glänzenden Entdeckungen und die aus ihnen gezogenen Resultate, durch welche Herr de Rossi der christlichen Archäologie einen ebenbürtigen Platz unter den übrigen Wissenschaften des Alterthums angewiesen hat, sind in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand zusammenfassender populärer Bearbeitung geworden. Das englische Werk von Northcote und Brownlow hat in der Roma Sotterranea des Prof. Dr. Kraus und in dem vorliegenden französischen Werke, das unter der Aegide des großen italienischen Forschers in die Welt tritt, bald und mit Recht Nachfolger gefunden.

Digitized by Google

Mag man auch dagegen einwenden, daß jene Wissenschaft noch zu jung ist, daß ihre Ergebnisse noch zu wenig feststehend sind, um in populärer Fassung dem größeren Publikum geboten zu werden, so kann andererseits das allgemeine Interesse nie früh genug auf eine Wissenschaft gelenkt werden, die mehr als jede andere der öffentlichen Theilnahme bedarf, weil sie sich den ihr gebührenden Platz erst erkämpfen muß.

Der Verfasser unserer Schrift hat die Forschungen de Rossi's, welche in der Roma sotterranea, in den einzelnen Jahrgängen des Bullettino di archeologia cristiana, in den Imagini scelte u. s. w. zerstreut waren, zu einem farbenreichen Bilde zusammengefaßt und mit liebenswürdigem Enthusiasmus den uns über Jahrhunderte geretteten Abdruck des Lebens und Webens in dem unterirdischen Pompeji geschildert. Er war um so eher dazu befähigt und berufen, als er in enger Freundschaft mit de Rossi verbunden, den unermüdlichen Forschungen des letzteren oft beigewohnt und die Bände der Roma sotterranea hat entstehen sehen. Deshalb lassen wir uns gern von der Begeisterung des Verfassers hinreißen und durchwandern an seiner Hand die Grabstätten der ersten Christen, so lange diese Begeisterung frei von religiöser Schwärmerei und religiösem Fanatismus ist. Dieses Zeugniß können wir dem Verfasser um so lieber ausstellen, als leider einige Schriften dieser Art, die wir in jüngster Zeit zu Gesicht bekamen, den religiösen Standpunkt mehr als nöthig betonten. Ein durch Vorurtheile getrübter Blick kann der objektiven Kunstforschung nur hinderlich sein. „Alle, welches auch ihr religiöses Glaubensbekenntniß sein möge", sagt Graf de Richemont sehr schön, „vorausgesetzt, daß sie den Ernst wissenschaftlich gebildeter Männer mitbringen, werden gestehen, daß in diesen Bildern eine mächtige Fülle von Konzeptionen, eine glänzende intellektuelle Synthese, eine wahre Sprache liegt, die mit wunderbarem Schwung die majestätische Gesammtheit der christlichen Dogmen wiedergiebt, zusammenfaßt und gruppirt."

Den gesammten Stoff hat der Verfasser in drei größere Abschnitte gegliedert. Der erste umfaßt den Zweck, das Wesen und die Geschichte der Katakomben, ihre Entdeckung und die Geschichte ihrer Wissenschaft, der zweite beschäftigt sich mit dem Cömeterium des Kallistus, der dritte endlich giebt die Entwickelung der christlichen Kunst während der ersten drei Jahrhunderte, vornehmlich mit Rücksicht auf ihren Ideengehalt und ihr Verhältniß zur klassischen Kunst. Letztere Frage wird einer sehr sorgfältigen und vorurtheilsfreien Prüfung unterzogen. Mit dem Verfasser über Einzelheiten rechten zu wollen, wäre nicht zeitgemäß. Denn wo sich etwa eine Meinungsverschiedenheit regen könnte, wo wir gewisse Zweifel nicht zurückdrängen können, da würde sich unsere Kritik nicht gegen die einzelne Persönlichkeit richten, sondern gegen eine Wissenschaft, die in kurzer Zeit Erstaunliches geleistet, — und das wäre unbillig. Ist erst das umfangreiche Material soweit gesichtet und zum Ganzen geschichtet, daß man der frühchristlichen Kunst ihre unanfechtbare Stelle in der Entwickelungsgeschichte der menschlichen Kunst anweisen kann, dann ist es leicht möglich, daß sich das Endresultat anders als nach der Ansicht des Verfassers gestaltet. Die altchristliche Kunst bezeichnet unseres Erachtens nicht den Anfang einer neuen Epoche. Hier trifft allerdings ein neuer Ideengehalt mit einer ausgelebten Kunstübung zusammen. Aber die Ungunst der Zeitverhältnisse hinderte ihn, die alten Formen sich zu amalgamiren und sie so zu überwältigen, daß die alsdann erneuten und wiederbelebten Formen dem neuen Ideale entsprächen. Erst nach langer Erstarrung entstand eine neue christliche Kunst, von der man nicht behaupten kann, daß sie an die Kunst der Katakomben anknüpfte.

„Es ist absolut nothwendig, daß wir Franzosen in der Genauigkeit und in den Forschungen etwas Deutsche werden." Dieser höchlichst anerkennenswerthe Vorsatz leitete den Verfasser, wie sich leicht erkennen läßt, Seite für Seite. Deshalb haben wir es nicht mit einer bloßen Compilation zu thun, sondern der Verfasser ist, wie Herr de Rossi in seinem vorgedruckten Briefe selbst erklärt, über die Forschungen des Letzteren hinausgegangen Ihm gebührt ein Theil „Originalität und — Verantwortlichkeit". **A. M.**

A. v. Cohausen, Römischer Schmelzschmuck. Ein Beitrag zur Kenntniß der antiken kunstgewerblichen Technik. Wiesbaden, 1873, Roth.

Diese kleine Schrift des Konservators der Alterthümer in Wiesbaden, ein Sonderabdruck aus dem 12. Bande der Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung, giebt uns auf Grund eingehender und umfassender Forschungen werthvolle Aufschlüsse über einen Zweig der antiken Kunsttechnik, über den bisher nur vage Vermuthungen im Umlauf waren. — Die Kunst, Metallplatten mit farbigem Glasfluß behufs Verwendung zu Schmuckgegenständen zu überziehen, war den Aegyptern, Griechen und Etruskern sicher bekannt, wie uns Gräberfunde bewiesen haben. Es ist sogar wahrscheinlich, daß das griechische, im Homer oft vorkommende Elektron nichts anderes als Schmelz (Smalte, émail) bedeute. Wenn Plinius unter Elektron eine Verbindung von Bernstein, Silber und Gold versteht, so scheint der Grund davon darin zu liegen, daß zu seiner Zeit die Schmelztechnik verloren gegangen oder nicht mehr im Gebrauch war. Aus dem zweiten Jahrhundert haben wir bereits zahlreiche Beispiele, so daß

Digitized by Google

zu dieser Zeit der Tagesgeschmack oder die Spekulation den Schmelz wieder zu Ehren gebracht zu haben scheint.

Auf zwei Tafeln giebt uns der Verfasser ungefähr fünfzig emaillirte Schmuckgegenstände in farbiger lithographischer Nachbildung, meist dem Wiesbadener Museum gehörig und einheimischen Funden entstammend. Gewandnadeln, theils flach anliegend, theils mannigfach gebrochen, theils halbkreisförmig, meist bügelartig, zuweilen aber auch in Form einer Scheibe, — und dies weist auf spätere Zeiten, — zuweilen in Gestalt von Thieren, stellen das größte Kontingent zu dem vorhandenen Material. Daneben finden sich schmelzverzierte Medaillons, die nach Art unserer Brochen am Halse getragen wurden, ferner kleine runde Scheiben, die als Knöpfe oder als Verzierungen an Gürteln, Armbändern, Lederzeug u. s. w. gedient haben mögen. Besonders erwähnenswerth ist die unter Fig. 24 abgebildete konsolförmige Fibula wegen des Fabrikantenstempels NERTOM a Ri. wie wohl ergänzt werden muß. — Die Zeichnung der Ornamente geht über die einfachsten geometrischen Figuren — Kreis, Dreieck, Viereck, Rhombus — nicht hinaus; doch verdient das Geschick in der mannichfaltigen Kombination dieser Figuren alle Anerkennung. Ornamentale Verzierungen kommen nur in der primitivsten Gestalt vor. Bei den glatten Nadeln ist die Anwendung der Farben reicher und ausgedehnter als bei den gebogenen, was durch die Natur der Technik erklärlich ist.

Auf die Analyse des Verfahrens bei der Fabrikation können wir selbstverständlich nicht näher eingehen und verweisen auf die ausführliche und, wie uns dünkt, völlig einleuchtende Auseinandersetzung des Verfassers. Seinem Wunsche, „daß die vorstehende Arbeit die Archäologen zum häufigen Besuche der Werkstätten — die Techniker zum Besuche unserer Museen veranlassen möge", können wir uns nur eifrigst anschließen. **A. R.**

Nekrologe.

△ **Georg Friedrich Ziebland.** Wieder ist einer jener Künstler heimgegangen, deren Gedächtniß von dem des Königs Ludwig I. von Bayern unzertrennlich ist. Von den Malern jener Tage leben nicht mehr allzuviele, noch weniger von den Bildhauern, und von den Baumeistern ist nun auch der Letzte hinübergegangen: Georg Friedrich Ziebland schied am 21. Juli aus dem Leben.

Derselbe war am 7. Februar 1800 in der damaligen freien Reichsstadt Regensburg geboren und trat schon im Alter von 13 Jahren als Schüler an der Akademie der Künste in München ein, wo er durch Fischer, den nachmaligen Baumeister des Hof- und Nationaltheaters, in die Kenntniß der von diesem trefflichen Künstler hochgeschätzten klassischen Bauweise eingeführt wurde. Der eifrige Schüler sammelte Abbildungen von Gebäuden, Ornamenten und Motiven nicht bloß klassischer, sondern auch romanischer und deutscher Bauweise, und jede der vom Jahre 1814 an stattgefundenen Kunstausstellungen brachte Pläne und Entwürfe von Kirchen, Palästen, Wohnhäusern und Brunnen von seiner Hand. Und was er brachte, zählte zu den besten unter den Erzeugnissen der damaligen Bauschule. Immer aber blieb sein Hauptaugenmerk der klassischen Architektur zugewendet. Die Zeit von 1809 bis 1820, dem Todesjahre Fischer's, sah mehr Bauten erstehn, als man in unseren Tagen im Allgemeinen weiß und glaubt. Die Mauern und Wälle der alten Stadt fielen zum größten Theile, und sie dehnte sich über die alten Schranken aus. Oeffentliche, städtische und Privatbauten stiegen aller Orten in die Höhe. Fischer baute am Karolinenplatze für den Grafen Montgelas und für den Kronprinzen Palais, und am Eingange des englischen Gartens ein weiteres für den Finanzminister Salabert. Die beiden letzteren, jetzt Eigenthum des Grafen Töring und des Prinzen Carl von Bayern blieben in unverändertem Zustande; das erste erfuhr in den letzten Wochen durch den jetzigen Eigenthümer, den bekannten Baurath Hügel eine durchgreifende Formveränderung. Von 1811 bis 1818 baute Fischer das Hof- und Nationaltheater, und diese lange Reihe von Bauten — es wurden im Vorstehenden nur die bekanntesten genannt, — boten dem jungen Ziebland Gelegenheit nicht bloß zu theoretischer, sondern auch zu praktischer Ausbildung. Namentlich beim Baue des Theaters griff Ziebland thätig ein, wobei ihm der Hoftheater-Architekt August Maria Quaglio belehrend zur Seite stand. Als Fischer 1820 mit Tode abging, genoß Ziebland bereits das öffentliche Vertrauen in dem Grade, daß er mit der Vollendung mehrerer Bauten desselben betraut wurde. Bis dahin hatte König Ludwig dem jungen Künstler noch keine Aufmerksamkeit geschenkt. Da sollte das Jahr 1826 zu einem Wendepunkte in seinem Leben werden. In der Kunstausstellung dieses Jahres war Ziebland durch eine ansehnliche Reihe unter sich in Zusammenhang stehender Hafengebäude vertreten, welche die Aufmerksamkeit des Königs auf sich lenkten. Nun war sein Glück gemacht. Der König schickte ihn schon im nächsten Jahre nach Italien und wies ihn an, dort sein besonderes Augenmerk auf die alte christliche Kunst zu richten. So besuchte Ziebland Venedig, Florenz, Ravenna, Rom, Neapel, Messina, Palermo, Monreale und kehrte zwei Jahre später mit wohlgefüllten Portefeuilles heim. Bald nach seinem Eintreffen in München eröffnete sich ihm ein neues Feld seiner künstlerischen Thätigkeit: zum Mitgliede des Kunstbau-Ausschusses, der unter König Ludwig eine ganz außerordentliche Bedeutung hatte, ernannt, gingen die Entwürfe aller im Königreiche projektirten Kunstbauten durch seine Hand und gaben ihm nicht bloß Anlaß zu mehr oder minder weitgreifenden Aenderungen, sondern auch zur Herstellung ganz neuer Entwürfe an Stelle der alten nicht entsprechend befundenen. Der erste Staatsbau, der ihm übertragen wurde, war jener des Gebäudes für die k. Steuerkataster-Kommission im Alten Hofe zu München.

Bald danach wurde er vom Könige, der sich mit weitgehenden Plänen trug, beauftragt, Entwürfe für eine Basilika im Style des 5. und 6. Jahrhunderts auszuarbeiten und damit die eines Klosters zu verbinden, an dessen Rückseite wiederum ein Kunstausstellungs-Gebäude zu stehen kommen sollte. Die Basiliken Rom's, Ravenna's und Messina's hatten auf den König einen tiefen Eindruck gemacht, und Ziebland, der dieß wußte,

Digitized by Google

heit sich in seinem Entwurfe, bei allerdings freier Behandlung, gleichwohl an jene würdigen Bauwerke: aber der Entwurf seiner Basilika war mehr als eine bloße Nachahmung, er zeugte von einem tiefen Verständniß der altchristlichen Baukunst und ward sofort genehmigt. Die Ausführung aber verzögerte sich aus verschiedenen Gründen noch mehrere Jahre, im Laufe deren Ziebland zum Civilbauinspector ernannt ward.

Dem für Hellas schwärmenden Könige war es gelungen, seinen noch minderjährigen Sohn Otto auf den Thron des neugeschaffenen Königreiches Griechenland zu setzen. Am 6. December 1832 reiste der junge König mit den Mitgliedern der Regentschaft von München ab und nahm außerhalb Aibling von seiner Mutter thränenreichen Abschied. Patrioten beschlossen das Gedächtniß dieser Scene durch ein Denkmal festzuhalten, und Ziebland entwarf eine Denksäule im gothischen Styl, welche der Bildhauer Hautmann ausführte und welche 1835 enthüllt ward.

König Ludwig's fünfundzwanzigjähriges Ehejubiläum gab ihm Anlaß, den Grundstein zur Basilika zu legen: es geschah am 12. October 1835, seinem Trauungstage. Nach fünf Jahren war der grandiose Bau mit einem Kostenaufwande von 670,275 fl. vollendet. Sie zeigt ein längliches von 66 in vier Reihen gestellten Säulen in fünf Schiffe getheiltes längliches Viereck. Die beiden mittleren Säulenreihen tragen über Rundbögen, die von Säule zu Säule gespannt sind, die oberen Umfassungsmauern des Mittelschiffes. In diesen befinden sich die Fenster, da jene über die niedrigeren Seitenschiffe emporragen. Dies Mittelschiff hat eine Länge von 262 F. bei einer Breite von 52 F. und bis zur Dachbedeckung eine Höhe von 83 F., während die Mittelschiffe 41 F. hoch und 18 F. breit sind, so daß sich eine Gesammtbreite von 124 F. für sämmtliche fünf Schiffe ergiebt. Die Höhe der Säulen beträgt 25 F. Nach Vollendung des Baues nahm die Ausschmückung desselben mit Fresken durch H. Heß, Schrandolph, Koch, Müller, Kaspar, Janssen und Suttner noch weitere vier Jahre in Anspruch. Die Auslagen für den künstlerischen Schmuck und die innere Einrichtung der Kirche erhöhten die Kosten auf 841,355 fl. Im Jahre 1847 war auch die innere Einrichtung vollendet; die Einweihung aber erfolgte erst 1850, da es bis dahin an Fundirungsmitteln fehlte.

Der von naturfarbenen Backsteinen aufgeführte Bau zeigt eben so viel Pracht wie Ernst und Würde. Ziebland entwarf mit Ausnahme des plastischen Schmuckes der Thürflügel, welche er, als Protestant der Mystik etwas ferner stehend, dem Bildhauer Schönlaub überlassen zu sollen glaubte, alle Einzelheiten nicht bloß des Baues sondern auch der Kircheneinrichtung und Geräthe. Nur auf diese Weise war es möglich, dem Ganzen jenen vielleicht einzig dastehenden einheitlichen Charakter aufzuprägen, der es in so hohem Grade auszeichnet. Zu den besten Erfindungen zählen die Kapitäle von Schlanders-Marmor, in deren Blattwerk Aehre und Traube, Kreuz und Lilie sinnig verflochten sind.

An das hinter der Kirche stehende Kloster lehnt sich, mit der Fronte dem grandiosen Königsplatze zugewendet, das Kunstausstellungs-Gebäude, das Ziebland gleichfalls entwarf und ausführte. Es ist ein edler antiker Giebelbau mit korinthischer Vorhalle und dreiseitiger Treppe, der einen Kostenaufwand von 652,575 fl. in Anspruch nahm. Der von sechs äußeren schlanken Säulen getragene Giebel zeigt in seinem Felde eine reiche Gruppe von Schwanthaler. Die Ecken des Giebels schmückt der bayerische Löwe, auf der Spitze desselben erhebt sich ein Phönix aus den Flammen und mag auf die wieder erstandene deutsche Kunst gedeutet werden. Das Kunstausstellungsgebäude enthält 7 große Säle, 2 Corridore und zwei kleinere Zimmer und ermöglicht durch seine Eintheilung nach dem Wunsche des königlichen Stifters auch die Abhaltung geselliger Versammlungen und Feste der Künstler.

Ziebland war übrigens auch mit der Bauweise des Mittelalters innig vertraut. Das bewies er, als ihn das Vertrauen des Kronprinzen 1837 nach Ableben Domenico Quaglio's zur Vollendung der Burg Hohenschwangau und nach dem Tode Ohlmüller's, der vor ihm mit derselben Aufgabe betraut gewesen, und das des Königs mit der letzten Durchführung des Baues der großen Mariahilf-Kirche in der Vorstadt Au berufen hatte. Auch die spätere Erweiterung des Schlosses Hohenschwangau ist Ziebland's Werk.

Außer bezüglich der Kirchengeräthe für die Basilika war Ziebland noch für das Kunstgewerbe thätig, als er im Auftrage des Kronprinzen Maximilian zu dem von Schwanthaler entworfenen reichen Tafelservice die Gefäße, Leuchter und übrigen Geräthe zeichnete.

Die Krone ehrte Ziebland's Verdienste durch dessen Ernennung zum Professor der Baukunst an der Akademie mit dem Titel Oberbaurath und durch die Verleihung des Verdienstordens vom hl. Michael und des Maximiliansordens für Kunst und Wissenschaft.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. B. **Berlin.** Der russische General Prinz Emil zu Sayn-Wittgenstein, der gegenwärtig auf seiner Besitzung zu Niederwalluf im Rheingau wohnt, hatte im Lauf der fünfziger Jahre durch Ausgrabungen in Unteritalien, Griechenland und der Krim eine sehr bedeutende Sammlung griechischer Vasen und Bronzegegenstände, letztere besonders aus Kumä und Nola, zusammengebracht und nach Deutschland übergeführt. Die hiesige Museumsverwaltung trachtete schon länger danach, diese Sammlung theilweise zu erwerben und 1869 war der verstorbene C. Friederichs mit Unterhandlungen beauftragt, die jedoch zu keinem Ziele führten, da der Besitzer in eine Zerstückelung seiner Sammlung nicht einwilligte. In den letzten Monaten fanden neue Verhandlungen im Kultusministerium statt, nach denen die Sammlung als ein Ganzes angekauft und unter die Museen zu Berlin, Hildesheim und Wiesbaden vertheilt werden sollte; leider blieben auch diese Verhandlungen resultatlos, da, wie hierher gemeldet wird, vor ganz kurzer Zeit die Sammlung um den Preis von 6000 Thalern in das Eigenthum des Professors E. aus'm Weerth zu Bonn überging. Es ist um so mehr zu bedauern, daß die Sammlung, welche alle Gattungen von Vasen, mochten es nun Misch-, Schöpf- oder Trinkgefäße sein, umfaßte, nicht an die oben genannten Anstalten gelangte, als man sie auch für kunstgewerbliche Zwecke zu verwerthen gedachte. Einige mit Gold ornamentirte Vasen hatte schon O. Jahn beschrieben, andere sind dadurch ausgezeichnet, daß sie mit Angußfarbe überzogen sind.

Vermischte Nachrichten.

B. **Leo Müsch**, ein begabter Bildhauer in Düsseldorf, der bei Julius Bayerle seine Studien begann, bei Dombildhauer Mohr in Köln fortsetzte, um sie jetzt unter Professor Wittig's tüchtiger Leitung zu vollenden, hat jüngst ein großes plastisches Stationsbild für den Wallfahrtsort Annaberg in Schlesien beendet. Dasselbe stellt den unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Heiland dar und ist wegen des tief empfundenen Ausdrucks des edlen Kopfes, sowie der stil-

Digitized by Google

vollen Auffassung und geschickten Behandlung sehr zu loben. Es ist über sechs Fuß groß und in feinem französischen Kalkstein ausgeführt. Auch ein Medaillonportrait des Papstes Pius IX. hat Rösch vollendet, welches in Marmor ausgeführt werden soll, wozu es sich um so mehr eignet, als es sprechende Aehnlichkeit mit geistiger Auffassung glücklich vereinigt

An der Berliner Akademie der Künste fand am 5. August die Feier zum Andenken an König Friedrich Wilhelm III. statt. Nach einigen einleitenden Worten des Vorstehers Eibel verlas der an Stelle des verstorbenen Prof. Dr. Eggers provisorisch von München nach Berlin berufene Dr. Dohme den Jahresbericht der Akademie, dem wir folgende Einzelheiten entnehmen. Die Akademie verlor im vergangenen Jahre durch den Tod die ordentlichen einheimischen Mitglieder, den Historien- und Portraitmaler Magnus, seit 1827 der Akademie angehörig, den Professor der Kunstgeschichte Dr. Fr. Eggers und den Kupferstecher Hoffmann; ferner an auswärtigen ordentlichen Mitgliedern den Genremaler Becker, den Kupferstecher Joseph von Keller in Düsseldorf, den Director der Kunstschule zu Danzig Schultz, Zieblant in München und den der Akademie seit 1853 als Ehrenmitglied angehörigen Prinzen Adalbert von Preußen. Hierauf zum zweiten Theil der Feierlichkeit, den Preisvertheilungen, übergehend, theilte Redner mit, daß von den Bewerbern um den Staatspreis keiner der sechs Konkurrenten seitens der Kommission für würdig befunden, jedoch den Bewerbern eins, drei und vier ein Accessit von je 200 Thlrn. zuerkannt werden sei. Den Preis der Assessor von Rohr'schen Stiftung (1500 Thlr.) zu einer Studienreise nach Italien bestimmt, erhielt A. Treidler aus Berlin, den Michael Beer'schen Preis erster Stiftung (750 Thlr.) für Bewerber mosaischer Konfession, der in diesem Jahr für Bildhauer bestimmt war, erhielt Moses Ezechiel aus Richmond in Amerika, während sich für den Preis zweiter Stiftung ohne Unterschied der Konfession, in diesem Jahre für Kupferstecher bestimmt, kein Bewerber gefunden hatte. Den für Tonkünstler bestimmten Preis von 1500 Thlr. der Giacomo Meyerbeer'schen Stiftung erhielt die mit dem Motto „Hinaus in die Welt!" versehene Arbeit von Otto Dorn. — Sodann fand ein Namensaufruf der prämiirten Schüler der Berliner Kunstschule statt. (Voss. Ztg.)

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Makart, Hans, Venedig huldigt der Catharina Cornaro, rad. von Prof. W. Unger, gr. qu. fol. (23 u. 60 C.) Wien, Miethke & Wawra.

Scholtz, Jul., Gastmahl der Generale Wallenstein's zu Pilsen, gest. von Joh. Kracker, gr. qu. fol. (40½ u. 68½ C.) München, Bruckmann.

Oelfarbendrucke.

Brunner, Hans, Der Toast. (47 u. 68 C.) Wien, Hölzel. — Lustige Jagdgeschichten. (Pendant zum vorhergehenden) (47. u. 68 C.) Ebenda.

Defregger, Franz, Die beiden Brüder. (68. u. 92 C.) Ebenda.

Eberle, Adolf, Aufbruch zum Hochzeitstanz. (65 u. 88 C.) Ebenda

Russ, Franz, Koketterie und Unschuld. (Zwei weibliche Gestalten, Pendants à 91½ u. 65½ C.) Ebenda.

Schönn, A., Abend auf Capri. (56 u. 57 C.) Ebenda.

Voltz, Fr., Kuhe am See, Pendant zu dessen früherem Bilde: Kühe aus dem Walde nach dem Wasser ziehend. (34½ u. 81 C.) Ebenda.

Wutter, Josef, Mutterfreude; Erste Beschäftigung. (Pendants à 65 u. 88 C.) Ebenda.

Photographien.

Dietz, F., Schwanthaler. Kniestück, am Zeichentisch sitzend. 8° München, Bruckmann

Die grossherzogliche Gemäldegalerie in Darmstadt. Photogr. Originalaufnahmen von G. M. Eckert Bl. 31. Adr. van Ostade, Bauern in einer Scheune. 32. D. Teniers d. J., Ein alter Gelehrter. 33. B van der Helst, Bildniss einer Dame aus der Familie Copet. 34. 35 Gonzales Coques, Bildniss eines Mannes und einer Frau 36 u 37. Gerbrand van den Eeckhout, Bildniss eines Mannes und einer Frau. 38. P. Gysels, Wildpret 39. C. Netscher, Portrait des Fräul. von Stein-Kallenfels. 40. H Robert, Pantheon in Rom 41. G Castan, Schweizerlandschaft. 42 Tiziano Vecellio, Bildniss eines Mannes. 43. Raffael, St Johannes. 44 Lelio Orsi da Novellara, Maria m. d. Christuskinde. 45. A. Caracci, Dom. Zampieri. 46. Caliari, Venus und Adonis 47 B Schidone, St. Johannes in der Wüste. 48 P. Berettini, Hagar in der Wüste. 49 Salvi, (gen Sassoferato) Beweinung Christi. 50. C Dolce, St. Dorothea 51. Belotto, gen Canaletto, Dogenpalast in Venedig 52. Murillo, Carthäusermönch. 53. Unbekannt in Murillo's Manier, Schutzengel. Folio. München, Bruckmann.

Photographien nach Originalen moderner Meister. No. 361 Mutterglück u. 382. Lebenslust und Resignation, von P. Schobelt. 363. Aus den Tagen von Sedan, von Hoffmann von Zeitz. 364. Kronprinz Friedr. Wilhelm, von Reiff 365. Eine moderne Diana, von F. Keller. 366. Die lustigen Weiber von Windsor, von Lindenschmit. 367. Im Schafstall, von Eberle 368. Das interessante Buch u. 369. Die Waisen, von Boser. 370. Indiscretion, von Erdmann 371. Plündernde Vandalen in einer römischen Basilica, von Spangenberg., 372. St. Caecilia, von A. Müller. 373. Am See u. 374. Am Bach, von Fr. Voltz. 375. Der schüchterne Freiersmann, von Lasch. 379. Die verweigerte Absolution, von H. v Angeli. 377. Der Kronprinz auf dem Lande, von Salentin 378. Synd. Menstraten, nach van Dyck gez von G. Koch. 379 u 380. Bildniss eine alten Kriegers und einer alten Frau, nach G. Dow gez. von G. Koch. 381. Madonna della Sedia, nach Raffael gez von G. Koch. 382 Madonna del cardellino. 383 Madonna del Conestabile. 394. Magdalena Doni, nach Raffael, gez von G. Koch. Diverse Formate. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Münchener Künstler-Album. Nach den Originalen phot. von Ch. Bruch No. 1. Heimkehr, 21. Auf der Weide, 62. Kühe im Walde, von Fr. Voltz, 17. Erlegtes Wild, 58. Nach der Jagd, 111. Auf dem Felde, von L. Voltz. 2. Grossvaters Verlegenheit, 11. Nachlässige Kindsmagd, 35. Atelierscene. 107. Hunde-Visitation, von N. Gysis. 3. Auf den Höhen des Brienzersees, 33. Blaue Gumpe bei Partenkirchen, 27. u. 44. Aus Münchens Umgebung, 32. Obersee, 37. Klönthalersee. 49 u. 52. Am Hintersee. 54 Auf dem Wege nach Rosenlaui, 66. u. 67. Aus den bayerischen u. schweiz. Alpen, 68. Partie aus der Ramsau, 69. Wetterhorn, 75. Aus den schweiz. Hochalpen, 86. Pass aus der Schweiz. 87 Bei Graubündten, 89. Am Brienzersee, 100 Rosenlauigletscher, 102. Abendlandschaft, von J. G. Steffan, 46. Atelierleben, 55. Bei München, von A. Steffan. 4. Ungarische Dorfgasse, 29 Zigeuner, 34. u. 50. Stallbilder, 36. Ungar. Pferdetrieb, 28. Lauernde Gerechtigkeit, 48 Steeple chase vor Paris, 53. Verfolgte Unschuld. 76. Aus der Pusta, 85. Ungar. Dorfscene, 103. Aus Ungarn, von G. Lang. Diverse Formate. München, Gemoser & Waltl

Mintrop, Th., Drei Grazien einen jungen Genius beschützend. (Lichtdruck) gr. fol. Dresden, Reinhardt.

Illustrirte Werke.

Album der Wiener Kunstausstellung 1873. In Photographien nach den Originalen. (12 Bl. nach Knaus, G. Richter, Bendemann, Vautier, Defregger, Grützner u. A.) Royal. fol. in eleganter Leinwandmappe Berlin, Photograph. Gesellschaft.

Tegninger af aeldre nordisk architectur. Samlede og udgivne af V. Dahlerup, Hans J. Holm og H. Storck gr. fol. Kopenhagen, Hagerup.

Wien im Weltausstellungsjahre. 1873. Album von Ansichten nach Aquarellen von Franz und Rudolph Alt. 23. u. 37 C. Wien, E. Hölzel.

Hierzu eine Beilage von Friedr. Bruckmann's Verlag in München.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von Hundertstund & Price in Leipzig.

VIII. Jahrgang.

Nr. 48.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianum. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königstr. 3) zu richten.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

12. September

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt. Der Berliner Gypspapst (Fortsetzung.) — Ungarische Landeszeichenschule. — Verein zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in Preußen. — Bildhauer Rietz. — Frankfurter Künstlergedenktag. — Wiener kunstwissenschaftlicher Kongreß. — Raffael's Fresken aus der Magliana, ein Portrait von Holbein, Schutzpatron der Werke Michel Angelo's, Tuchteppich v. Linderoth, Straßburg. Das Kleber- und das Desaix-Denkmal. — Inserate.

Der Berliner Gypspapst.

Von Bruno Meyer.

(Fortsetzung.)

Ganz besonders weiß sich nun Herr Böttticher etwas auf eine Anzahl von Bildwerkerklärungen, welche ihm in seinem Kataloge geglückt sein sollen, und auf welche er in seiner Flugschrift gegen Conze in einer Weise pocht, daß er die Widerlegung derselben, resp. die Aufweisung ähnlicher Leistungen auf dem Gebiete der archäologischen Hermeneutik geradezu zum Prüfsteine für die Berechtigung zu einem Urtheile über seine Thätigkeit als Direktor der Berliner Skulpturengalerie macht.

Es ist eine bekannte, aber nicht beneidenswerthe Eigenschaft des Dilettantismus, der Wissenschaft wegen jeder Lücke, die sie bisher im Erkennen gelassen, und die zufällig dem Dilettantismus auszufüllen oder auch nur zu bemerken gelingt, einen schweren Vorwurf zu machen und womöglich die Existenzberechtigung abzusprechen, statt daß sich jeder der Wissenschaft Angehörige freut, wenn er einen bis dahin herrschenden Irrthum als solchen erkennt, und bescheiden sein Ergebniß, wenn es den Beifall der Verstehenden findet, den übrigen Ergebnissen der Wissenschaft anreiht. Man kann an dem einen oder anderen Benehmen mit Sicherheit feststellen, welcher Kategorie der Betreffende angehört.

Böttticher stellt sich — und sehr mit Fug und Recht — durch seine Art und Weise in die Reihe der Dilettanten, und er würde auch mit Schonung als ein solcher behandelt werden, wenn er nicht die unqualificirbare Schwäche hätte, sich mit Dreistigkeit durch seine Anmaßung dem schärfsten Urtheile bloßzustellen.

Was dies sein Streitroß für ein Klepper ist, und welche Donquixotiaden der in den Gefilden der Archäologie irrende Ritter Böttticher auf demselben zum Besten gegeben, das nicht den Kennern dieser Sachen — denn die lachen von Anfang an darüber —, sondern dem größeren Publikum klar zu machen, hat Ihr geschätzter Mitarbeiter Adolph Rosenberg neulich in einer kleinen bei Gebrüder Borntträger (Ed. Eggers) in Berlin erschienenen Brochüre unternommen, die den Titel führt: „Herr Professor Böttticher als Archäolog. Ein Beitrag zur Geschichte der Berliner Archäologie.“ Er weist hier eine große Zahl der frappantesten Mißgriffe Böttticher's gerade in mehreren von ihm selbst besonders hochgeschätzten Erklärungsversuchen nach, so die tektonische Unmöglichkeit, die Dresdener Dreifußbasis als Basis für einen Fackelleuchter zu erklären; er geißelt ferner die Leichtfertigkeit, mit welcher über den Inhalt des Gewandstreifens der Dresdener Pallasstatue gesprochen wird; dann die ergötzliche Flüchtigkeit, das Kupferstichwerk über die Alterthümer Roms von Baptista de Cavalleriis unter dem Namen Bapt. de Caval anzuführen, und sehr vieles Aehnliche; und er kommt zu dem ausgesprochenen Resultate, daß in dem 762 Seiten starken Buche nicht ein einziger lichter Punkt, nicht eine einzige neue Ansicht sich finde, die gut ist.

Besonders beherzigenswerth für diejenigen, die auf Böttticher's Worte schwören, ist die Erinnerung daran, daß die Entdeckung der Sahlkante an den Gewändern als Charakteristikon der Phidias'schen Schule nicht, wie Herr Böttticher bescheidentlich glauben zu machen versucht, von ihm, sondern von dem Bildhauer Schweighäuser und aus dem Jahre 1804 herrührt.

Digitized by Google

Roſenberg polemiſirt dann auch mit Recht gegen die Deutung einer „Generalprobe" zu dem Panathenäen-Feſtzuge, welche Böttticher dem Parthenon-Frieſe gegeben hat, und er hätte dieſe Deutung wie jenes mechaniſche Mittel, eine Bildnerſchule zu erkennen, wohl noch in einen deutlicheren Zuſammenhang mit dem Grundfehler Böttticher's in der Auffaſſung der alten Kunſt, dem gänzlichen Mangel an poetiſchem Verſtändniß und dem übertriebenen Werthlegen auf das Aeußerliche, auf die Attribute, bringen können.

In der That, die ganzen Ideen über die Parthenon-Skulpturen, auch die in den Giebeln, nach der entſchiedenen Ablehnung, deren ſie ſich vor längerer Zeit ſchon ſelbſt in der Berliner archäologiſchen Geſellſchaft, d. h. alſo in einem Böttticher perſönlich geneigten und zu den äußerſten Rückſichten gewillten Kreiſe, bei ihrer Vorlegung durch den glücklichen Entdecker zu erfreuen hatten, und nachdem ſie durch Michaelis in ſeinem großen Werke über den Parthenon vollſtändig und ſchlagend abgethan ſind, noch jetzt mit einem gewiſſen ſtolzen Selbſtgefühle wieder aufzuwärmen, iſt ein ſtarkes Stück von Unfehlbarkeitsdünkel. — Die Ungeheuerlichkeit des bekannten Weber'ſchen Kopfes auf dem Torſo der wagenlenkenden Nike iſt jedem für menſchliche Proportionen nicht ganz Gefühlloſen beim erſten Anblicke ein Schlag in's Geſicht, und die einfachſte Meſſung thut dar, daß es ganz unmöglich iſt, an die Zuſammengehörigkeit beider Stücke zu denken. Man glaubte dieſe Thorheit ſeit 1846 (Walz in der „Allgemeinen Zeitung") endgültig beſeitigt; aber den beſcheidenen Anſprüchen des Böttticher'ſchen Dilettantismus genügt der Abhub von der archäologiſchen Tafel, um ſich daran gütlich zu thun.

Die Arbeit Roſenberg's iſt gewiß dankenswerth; doch glaube ich kaum, daß ſie dem großen Publikum den Dienſt leiſten wird, zu dem ſie beſtimmt iſt, es nämlich von dem Böttticher'ſchen archäologiſchen Schwindel zu überzeugen und ihm eine Art von Möglichkeit zur Kontrolle zu geben. Roſenberg hätte meiner Anſicht nach einen etwas größeren Umfang des Heftchens nicht ſcheuen und einige der tollſten und mit beſonders herausforderndem Weſen vorgebrachten Deutungen Böttticher's einer gründlicheren Behandlung unterwerfen ſollen.

So ſagt Böttticher z. B. gegen Conze: „Was das ſcharfe Auge für die Erkennung des Inhalts einer Geſtalt anbetrifft, ſo kann man doch ſagen, daß es überraſchend genug ſei (!), wenn beiſpielsweiſe an einem ſo vielgeſehenen und vielerklärten Werke als der Apollon des Belvedere, gerade die Skulpturreſte nicht wahrgenommen ſind, welche einen Apollon-Boëdromios, den man ſeit zwei Jahrzehnten mit abſoluter Gewißheit in dem Bilde hat erkennen wollen, unbedingt abweiſen."

Ich geſtehe, daß mich Böttticher's neue Entdeckung über dieſe Statue in hervorragendem Grade intereſſirt, und zwar aus mehreren Gründen; einmal, weil ich die Erklärung und geſchichtliche Fixirung des belvederiſchen Apollo und ſeines Originales für eine der glücklichſten Entdeckungen im Gebiete der ganzen archäologiſchen Wiſſenſchaft halte; zweitens, weil mich etwas abſolut Neues in den Böttticher'ſchen Beobachtungen und Raiſonnements als richtig anzieht, und drittens, weil Böttticher's eigene Anſicht über die Statue unhaltbar, und ſeine Entdeckung nur eine Beſtätigung der archäologiſchen Anſicht iſt.

Ich will daher auf dieſe Erklärung des Apollo vom Belvedere etwas genauer eingehen, wobei ich die vorerwähnte archäologiſche Erklärung als bekannt vorausſetze, daß durch den Apollo Stroganoff bewieſen iſt, daß die linke Hand die Aegis gehalten hat, und daß nach der Preller'ſchen Kombination das Original beider Bildwerke und des vor einigen Jahren entdeckten Steinhäuſer'ſchen Kopfes in Folge jenes Sturmes der Gallier auf das delphiſche Heiligthum im Jahre 218 vor Chr. Geb. entſtanden iſt.

Böttticher hat an dieſer Erklärung auszuſetzen: erſtlich, daß die Sage vom Sturme des delphiſchen Heiligthums durch die Galater nur eine Wiederholung der ganz ähnlichen Sage von der Erſtürmung deſſelben durch die Perſer ſei, die ſchon Herodot erzählt. Er behauptet ferner, daß die Aegis bei Homer „ein kunſtvolles Manufakt aus Gold" ſei, und daher das Thierfell in der Hand des Apollo Stroganoff nur das Dioskodion, das Sühnfell, bedeuten könne. Er führt weiter aus, daß eine Aegis aus Marmor in der frei vorgeſtreckten Hand ohne die Möglichkeit, eine Marmorſtütze anzubringen, techniſch ein Unding ſei; und er behauptet ſchließlich, daß ein von ihm erſt entdecktes oder vielmehr richtig gedeutetes Attribut des Gottes durchaus der Annahme der Aegis in ſeiner linken Hand widerſtreite.

Was den erſten Punkt betrifft, ſo ſieht Jeder auf den erſten Blick, daß, wenn die Sage bei zwei Gelegenheiten erzählt iſt, auch in Anknüpfung an die beiden Gelegenheiten Kunſtwerke entſtehen konnten, und es würde nur die Frage ſein, erſtens, ob die Sage von den Galatern nicht einige Einzelzüge enthält, welche der Sage von den Perſern bei Herodot nicht angehören, und welche vielleicht gerade für die Erklärung des belvederiſchen Apollo von Belang ſind, — und zweitens, ob die Art und Kunſt in dem zu erklärenden Werke nicht auf die eine Gelegenheit deutlicher als auf die andere hinweiſt.

Nun iſt aber gerade das Moment der jugendlich ſchönen Göttererſcheinung, welche man während des die Feinde zerſtörenden und zerſchmetternden Unwetters in den Tempel ſich herablaſſend beobachtet haben wollte, und welche das Grundmotiv für die Bildung des belvederiſchen Apollo abgiebt, bei der Sage von dem Galaterſturme beſonders hervorgehoben, und das Original dieſer Statue — wir mögen es uns ſo ſehr wie immer

möglich mit Hülfe der erhaltenen älteren Repliken dem großartigſten Stile der ächten griechiſchen Kunſt angenähert denken — kann nun und nimmermehr in die Zeit unmittelbar nach den Perſerkriegen und vor Phidias hinaufgerückt werden, denn es paßt nach Allem, was wir wiſſen, dieſe beſondere Form der Auffaſſung und der Bewegung für keine ältere, als diejenige Kunſtübung, welcher es durch den Termin des jüngeren Ereigniſſes zugewieſen wird. Und wenn z. B. dieſelbe Anekdote, wie dergleichen ja häufig vorkommt, aus der Zeit Friedrichs d. Gr. und aus der Napoleons erzählt wird, ſo iſt doch die Datirung eines Kunſtwerkes, welches dieſelbe darſtellt, und zwar im Koſtüme der Zeit Napoleons, nicht deswegen unſicher und leichtfertig gemacht, weil eben ein anderer Künſtler in anderem Stile dieſelbe Geſchichte als im Zeitalter Friedrichs d. Gr. ſpielend hätte darſtellen können, oder vielleicht auch dargeſtellt hat.

In Betreff des zweiten Punktes hat Herrn Profeſſor Böttticher ſeine Gelehrſamkeit verlaſſen, oder das Uebermaß derſelben ihm einen böſen Streich geſpielt — ich laſſe die Auswahl! Es geht nämlich einen Künſtler gar nichts an, ob Homer ſich einmal oder ſelbſt immer die Aegis als ein Schmiedewerk des Hephaiſtos gedacht hat. Es iſt mit Recht von Otto Jahn betont worden, daß kein anderes Symbol der Naturreligion ſich ſo lange vollſtändig deutlich im Bewußtſein der Griechen erhielt, wie die Aegis, das Ziegenfell, als Symbol der Gewitterwolke. Es ſtand alſo jedem Künſtler zu jeder Zeit vollſtändig frei, ſich die Aegis auch als wirkliches Fell zu denken, und daß viele dies gethan haben, geht aus zahlreichen Bildwerken hervor. Ich will nur an zwei Athena-Statuen erinnern, an welchen die Aegis von der rechten Schulter der Göttin zur linken Hüfte heruntergeht und von dem Gürtel mit zuſammengehalten wird: bei den beiden Statuen zu Kaſſel und zu Dresden, deren Abgüſſe im Berliner Muſeum unter Nr. 675 und 671 ſtehen, ſchmiegt ſich die Aegis unter dem Gürtel ſo weich und willig wie nur ein ſtarkes Stück Zeug oder ein Fell an den Körper an. Ferner aber, wenn ſelbſt das nicht der Fall wäre, hat Herr Profeſſor Böttticher vergeſſen, daß ein kunſtvolles Manufakt aus Gold, welches aus der Officin des Hephaiſtos hervorgegangen iſt, nicht dieſelbe Eigenſchaft hat, wie ein ſolches, das ein ſterblicher Künſtler gearbeitet hat? und daß daher jenes metallene Geräth, welches der gewaltige Feuerbeherrſcher ſeinem donnerbeherrſchenden Bruder gewidmet, ſehr wohl alle Qualitäten eines wirklichen Thierfelles, alſo auch deſſen vollſtändige Weichheit und Schmiegſamkeit haben konnte? Es iſt ſogar vorauszuſetzen, daß das nach der homeriſchen Vorſtellung der Fall geweſen, denn es ſollte eben der ſymboliſche Gegenſtand in dem Werke des Gottes doch nicht bloß äußerlich angeſchaut, ſondern in einer edleren, der Hand des Gottes zukömmlicheren Geſtalt in ſeiner ganzen Weſenheit erhalten werden.

Was alſo der Apollo Stroganoff in der Hand hat, kann auf alle Fälle die Aegis, ja ſelbſt die Aegis nach der Vorſtellung des Homer als „ein kunſtvolles Manufakt aus Gold" ſein. Es kann aber nicht das Dioskodion ſein, denn dieſes iſt, was ſchon der Name ſagt, ein Sühnfell, welches dem Zeus geweiht iſt, und zwar wird es ihm als ſühnendes Weihegeſchenk dargebracht. Es iſt kein Attribut des Gottes; nicht er entſühnt und heiligt damit die Menſchen oder einen Ort, ſondern die Menſchen nehmen dieſes geopferte Widerfell, um ihrerſeits mit dieſem geheiligten Symbole die Sühnung ihrer Wohnungen, ihrer Tempel u. ſ. w. zu vollziehen. Das Sühnfell hat alſo nicht einmal in der Hand des Zeus einen Sinn; daß es vollends in die Hand des Apollo kommen könnte, hat Herr Böttticher in der Eile vergeſſen, auch nur andeutungsweiſe zu belegen und zu erklären.

Wunderbar komiſch iſt nun gar der dritte Einwand, daß die Aegis in der Hand des Marmor-Bildwerkes techniſch undenkbar ſei. Erſtlich giebt Herr Profeſſor Böttticher ſelber zu, daß das Original der Statue wahrſcheinlich ein Bronzewerk geweſen iſt*), und der Marmorkünſtler, der daſſelbe nachbildete, mag ihm noch ſo große Ungelegenheit durch ſein Vorbild gekommen ſein, konnte es nicht wohl ändern, und wir haben keinerlei Beweis, daß er es ändern wollte. Ja, man könnte ſogar in der dem Apollo Stroganoff gegenüber auffälligen Verbreiterung der Chlamys, die über dem linken Arme hängt, den Verſuch erblicken, dieſem Arme auf allerdings ſehr künſtlichem Wege eine beſſere Unterſtützung zu geben, als derſelbe in dem Bronze-Originale hatte und zu haben brauchte. Ferner aber thut es bei einer Aegis ja wohl nicht die Größe, ſondern es thut es die Bedeutung dieſer Waffe. Die Aegis konnte alſo in der Hand des belvederiſchen Apollo verhältnißmäßig klein gebildet werden. Wir haben auch nicht die leiſeſte Ahnung, wie groß dieſelbe zu denken ſein mag, um ſo weniger, als dieſelbe nicht einmal beim Apollo Stroganoff in ihrem allerweſentlichſten Theile, nämlich dem unteren Stücke mit dem Gorgoneion, erhalten iſt. Endlich aber hat ja die Statue Herrn Böttticher den Gefallen gethan, für die Richtigkeit ſeiner Bemerkung zu zeugen. Bei der wunderbaren Erhaltung, die ſelbſt die gekräuſelten Haarlocken geſchont hat, iſt die linke Hand mit ihrem Attribute abgebrochen. Warum kann das nicht geſchehen ſein, weil ſie ein zu ſchweres Attribut gehalten hat? — Alſo Phantaſieſtücke! Nichts als Phantaſieſtücke!

Es kommt nun der letzte Einwand gegen die bis-

*) Das thut er freilich wohl kaum aus Einſicht und Ueberzeugung, ſondern aus Luſt der Widerrede gegen Frieberichs, der ein Bronzeoriginal in Abrede ſtellt.

Digitized by Google

her für feſtſtehend geltende archäologiſche Erklärung, — das neu entdeckte Attribut. Unter der Bruchſtelle der Marmorſtütze neben dem belvederiſchen Apollo befinden ſich zwei ziemlich unförmliche Klümpchen Marmor, welche insgeſammt für Blätter, und zwar nicht, wie Herr Böttticher angiebt, für Oelblätter, ſondern wenigſtens bei den um die neuere Erklärung der Statue verdienten Männern, wie bei Jahn und Friederichs, für Lorberblätter erklärt worden ſind, für welche Herr Böttticher die eine Gruppe von Formen auch noch jetzt gelten läßt. In der anderen aber hat er die Reſte des *στέμμα δελφικόν*, d. h. der delphiſchen Schnur von Wollenfäden, erkannt, mit welcher der delphiſche Lorberwedel als Luſtralinſtrument umwunden iſt, ganz ebenſo, wie der Omphalos, mit einer Anzahl ſolcher verknoteten Wollenfäden überzogen iſt. Herr Böttticher unterſcheidet in der betreffenden Gruppe noch zehn ganze Knoten des einen Endes der Schnur, ſammt den Quäſtchen, mit welchen es beendigt iſt. Auf die Zählung dieſer Stückchen kommt nichts an. Die Thatſache iſt richtig, und es iſt allerdings auffällig, daß dieſes ſehr bezeichnende Attribut bisher überſehen oder vielmehr verkannt worden iſt. Warum und inwiefern aber dieſes Sühninſtrument der archäologiſchen Deutung des belvederiſchen Apollo widerſprechen ſoll, iſt aus der Beweisführung Böttticher's ſo wenig zu entnehmen, daß deſſen Raiſonnements vielmehr eine indirekte Beſtätigung für die allgemein geltende wiſſenſchaftliche Anſicht und Annahme abgeben.

„Dieſes mit der Schnur konſekrirte Lorberbüſchel bezeichnet ganz offen, daß der Gott hier als Katharſios vorgeſtellt ſei," ſagt Böttticher, und weiter: „Die Wahrnehmung dieſes Attributes an dem vatikaniſchen Bilde verrückt die angenommene Deutung deſſelben als die (!) eines Apollon-Boëdromios, es macht die Aegis in ſeiner Linken zur Unmöglichkeit. Trägt der Gott das einladende und zu ihm hinziehende Werkzeug der Sühne und Vergebung in der glückverheißenden Rechten, ſo widerſtreitet das geradezu der Aktion eines Boëdromios, in welcher er nach jener Vermuthung die Aigis führen ſoll, um durch Abſchrecken und Vertreiben feindlicher Haufen ſeinen Schützlingen die Oberhand im blutigen Kampfe zu ſichern." Dagegen, behauptet er, bildet der Bogen die Ergänzung zum Lorberwedel. Wir hätten dann den Apollon Pythios, „in welchem die beiden zur Einheit ſeines Weſens ſich ergänzenden Potenzen des Katharſios und Hekatebolos, des Sünde Sühnenden und Sünde Strafenden zugleich ruhen."

Das iſt für jeden ruhig Denkenden ein viel ſchärferer Gegenſatz zwiſchen den Attributen, als wenn neben dem Luſtralwedel die Aegis erſchiene; denn auch mit der Aegis vollzieht er eine Reinigung, die ſeines Tempels, während der Bogen, auf den Sünde Strafenden hinweiſend, eine wirkliche Doppelſinnigkeit ſeines Weſens bezeichnen würde.

Wenn Böttticher ſich für ſeine Behauptungen auf eine Marmorſtatue des Berliner Muſeums beruft, welche gleichfalls mit dem Luſtralwedel in der Rechten und dem Bogen in der Linken ausgerüſtet iſt, ſo iſt das ein neuer Beweis für ſeine mechaniſche und geiſtloſe Kunſtanſchauung. Ich glaube, man kann allenfalls zugeben, daß die rechte Hand des belvederiſchen Apollo nicht, wie ſie jetzt ergänzt iſt, urſprünglich leer geweſen, und daß die Finger ähnlich wie an der Berliner Statue den Stengel des Lorberwedels gefaßt haben. Ich ſage: dieſe Idee Böttticher's iſt möglich; aber trotzdem iſt eine Vergleichung beider Statuen, wie ſie Böttticher will, eine Abgeſchmacktheit. Er ſelbſt ſagt: „Während der Berliner Marmor den Gott ohne Handlung in bewegungsloſer Ruhe verharrend, nur allgemein ſymboliſch im Schema eines Kultusbildes giebt, zeigt ihn die vatikaniſche Geſtalt in einer Bewegung, welche die plötzliche Gegenwart des im Götterſchritte auf einen beſtimmten Ort eben herangetretenen Apollon, ſo deutlich vor Augen ſtellt als dies ſchärfer auszudrücken der ſtatuariſchen Kunſt nicht möglich iſt." (Ich bitte beiläufig auf das horrible Deutſch zu achten!)

Nun iſt es gar nicht ſchwer einzuſehen, daß ein Kultusbild bei typiſcher Auffaſſung ſo mit Attributen ausgerüſtet werden kann, daß es verſchiedene Eigenſchaften des Gottes, ſelbſt einander ausſchließende, zugleich bezeichnet, um eben dem geſammten göttlichen Weſen gerecht zu werden. Bei einer dramatiſchen Auffaſſung einer Figur aber (ich erinnere an meine Beſprechung des Werkes von Veit Valentin über die Venus von Milo, wo ich auf dieſen Gegenſtand eingegangen bin,) iſt es unkünſtleriſch und albern, einen Gott mit ſeinen ſämmtlichen nach verſchiedenen Himmelsrichtungen weiſenden Attributen auszuſtaffiren, ihn ſo zu ſagen mit marſchmäßigem Gepäck antreten zu laſſen; ſondern hier darf der Künſtler ihn lediglich von derjenigen Seite ſeines Weſens ſchildern, welche für die vorliegende Handlung paßt. Darüber aber, daß der Apollo vom Belvedere eine dramatiſche Statue iſt, wird ja wohl hoffentlich kein Zweifel ſein: ſie ſtreift in der Haltung, und zwar wahrſcheinlich wohl nicht ohne Mitſchuld des Originales, ſtark an das Theatraliſche.

Es iſt klar, daß beide Götterſtatuen, die Berliner und die vatikaniſche, keinen Pfeil in der rechten Hand haben. (Die Berliner hält einen ſolchen zugleich mit dem Bogen in der Linken.) Von Schießen iſt alſo keine Rede. Wenn nun Böttticher ſelber aber bei dem belvederiſchen Apollo erkennt, „wie ſeine plötzliche Erſcheinung mit dem Luſtralzweige in der Hand eine hülfreiche ſei", bei welcher zugleich ſeine ſühnende Kraft und ſeine Waffe gebraucht werde, ſo haben wir erſtlich wieder den

Digitized by Google

Apollon-Boedromios, nur mit einer in diesem Falle unbrauchbaren Waffe — er hat ja die rechte Hand zum Schießen nicht frei —, und in ihm dieselbe vorher für unmöglich erklärte Zweitheilung des Sühnenden und zugleich Kämpfenden. Böttticher sagt: „Nicht allein heftet sich der bestimmt fixirende Blick halb seitwärts links auf ein bestimmtes Objekt, dessen Wahrnehmung einen starken Anflug göttlichen Zürnens über das Antlitz verbreitet (man denke: zur Sühne zürnen!), es erscheint auch der Bogen in der vorgestreckten linken Hand als Drohung gegen dieses Objekt hingewendet (man fragt, warum nicht eben so gut und mit besserem Erfolge an seiner Statt die Aegis), so daß in der ganzen Bewegung der Gestalt das stolz Gebietende und drohend Gehorsam Erzwingende einer göttlichen Macht ausgesprochen ist." Danach kommt er wieder auf die von Feuerbach gegebene Erklärung der Statue zurück, daß sie die Epiphanie des Apollon in der bekannten Scene aus den Eumeniden des Aeschylos verbildliche, „wo der Gott als Schützer des Orestes den Erinyen mit seinem Bogen drohend entgegentritt und sie aus der Cella seines Tempels verscheucht, hierauf sich aber mit dem Lorberwedel zur Lustration und Sühne seines Schützlinges wendet, der am Omphalos sitzt."

Wie viel tiefer, weil mit Geist und Gefühl, und nicht mit Stumpfsinn und Mechanik, dringt da Otto Jahn in die Bedeutung des Kunstwerkes ein, wenn auch er den Apollon Pythios in seiner eigenthümlichen Doppelbedeutung als den Vollbringer der Rettung des Delphischen Heiligthums erkennt und sagt: „Derselbe Apollo, welcher dem Orestes als Erfüllung einer sittlichen Pflicht auferlegt, den Mord des Vaters auch an der Mutter zu rächen, bekämpft mit Zorn und Abscheu die Erinnyen, welche als dunkle und blinde Naturmächte nur Blut für Blut heischen, ohne das Sittengesetz, welches die olympischen Götter der Welt verkünden, gelten zu lassen. So diente die Aigis in der Hand des Apoll von Belvedere derselben Idee, welche die Statue beseelte, und führt das Kunstwerk auch innerlich zu einem befriedigenden Abschluß."

Die Frage nach der Entstehung desjenigen Originales, von welchem der belvederische Apollo die wer weiß wie vielte Kopie ist, jene kaum zu umgehende Frage, deren durch die wissenschaftliche Archäologie glänzend gegebene Beantwortung Böttticher durch sein vages Raisonnement für denjenigen, der ihm Bedeutung beimessen kann, also jedenfalls doch für ihn selber unannehmbar gemacht hat, muß er selbst natürlich unbeantwortet lassen, indem er mit der Gedankenlosigkeit, welche seiner Ausdrucksweise eigenthümlich ist, dies für „schwer nur annähernd zu bestimmen" erklärt.

Mit dieser ganzen Art und Weise, die Frage zu verwirren, die genau den dilettantischen und rechthaberischen Eindruck macht, wie gewisse Streitschriften für die „Holbein'sche" Madonna in Dresden oder wie die von Herrn Herman Grimm beliebte Aufwärmung längst von besseren Leuten abgethaner Dinge, stimmt denn auch die Besprechung des Steinhäuser'schen Kopfes überein. Auch bei der Steinhäuser'schen Replik vom Kopfe des farnesischen Herakles hat Böttticher sich viel zu sehr über die Belehrung geärgert, welche die Archäologie aus diesem vortrefflichen Werke gezogen hat, welches sie als der ganzen Statue überlegen anerkennen mußte, als daß er nicht sagen sollte: „Nach dem augenscheinlichen Vergleiche der beiden hier neben einander aufgestellten Köpfe wird man kaum diesem Urtheile beistimmen können." Ganz ebenso wird nun der Apollokopf verarbeitet. Nachdem er die Restaurationen angegeben und die Anfügung des Kopfes an den Abguß des Bruststückes vom belvederischen Apollo erwähnt hat, fährt er fort: „In solchem täuschenden (!) Zustande gab man ihn schließlich für den Kopf eines Werkes aus, von welchem das ganze vatikanische Bild eine Kopie sei." Wer nichts weiter als den Böttticher'schen Katalog kennte, müßte demnach den Bildhauer Steinhäuser für einen ganz gemeinen Betrüger halten, während jeder Mensch, der die Sache kennt, vollkommen genau weiß, daß Steinhäuser auch nicht im Allergeringsten Angaben über den Zustand seines Kopfes gemacht hat, als diejenigen, welche mit der Wahrheit auf das Allergenaueste zusammenstimmen. Er hat selbst darauf aufmerksam gemacht, daß die Theile des vatikanischen Bildwerkes ganz genau an seinen fragmentirten Kopf paßten, so daß er sie ohne Weiteres zur Ergänzung desselben benutzen konnte, und er sowohl wie alle Welt hat nach ganz vernünftiger, selbstverständlicher Logik darin einen der glänzendsten Beweise für die Zugehörigkeit des Kopfes zu einer Replik desselben Werkes, welches im belvederischen Apollo in einer anderen Replik vorliegt, erkannt.

Geradezu lächerlich also ist es, wenn Böttticher fortfährt: „Es ist Thatsache, daß selbst namhafte Antiquare hierdurch verleitet (!) worden sind, an diese Fiktion (?!) der Identität beider Köpfe zu glauben, ungeachtet (!) doch schon die erste Ansicht ihrer großen photographischen Publikationen uns (!!!) keinen Augenblick zweifeln ließ, welcher eminente Unterschied zwischen ihnen bestehe. Bei der Erwerbung des hier aufgestellten Abgusses ward es daher (?!) möglich, diesen Unterschied durch Abtrennung jenes Bruststückes so offenbar zu machen, als ihn der Vergleich beider Köpfe jetzt augenscheinlich bewahrheitet." (Preisaufgabe: sich bei den letzten Worten überhaupt etwas zu denken.)

Abgesehen von der philiströsen Beschränktheit dieses Stiles und von der Karlchen-Mießnik-Logik erlaube ich mir nur auf das selbstgefällige „Uns" hinzuweisen, mit welchem Herr Böttticher sich über die Thorheit der ge-

Digitized by Google

sammten gelehrten Archäologie erhaben hinstellt, und will im Weiteren ihm vollständig Recht geben, wenn er einen eminenten Unterschied zwischen den beiden Köpfen findet. Aber welchen Unterschied? Eben denjenigen, welchen Steinhäuser, Otto Jahn, Friederichs e tutti quanti bezeichnet haben: Der neu aufgefundene Kopf hat einen großartigeren Ausdruck, einen edleren Stil, als der vatikanische.

Mit welcher Stirn übrigens Jemand künstlerische Untersuchungen über Zusammengehörigkeit und Gleichartigkeit von Kunstwerken anstellt, der nicht im Stande ist, die Uebereinstimmung zweier Köpfe zu erkennen, wenn der eine vollständig und von dem anderen die ganze Augenpartie bis zu drei Vierteln der Nase herunter, die ganzen Wangen und der hier gerade sehr charakteristische Haaransatz an den Schläfen, der Mund mit Ausnahme der Spitzen der Lippen und fast das ganze Kinn vorhanden sind, darauf ist die Antwort nur durch Hinweis auf die Thatsache der Existenz des dickleibigen Böttticher'schen Kataloges und auf seine Qualität zu geben.

(Schluß folgt.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Königl. Ungarische Landes-Zeichenschule und Zeichenlehrer-Präparandie in Pest, am 15. Mai 1871 gegründet und vorläufig in provisorischen Räumen im November desselben Jahres eröffnet, veröffentlichte aus Anlaß der Weltausstellung ein Schulprogramm, welches als erfreuliches Zeugniß einer bahnbrechenden ernsteren Richtung des Zeichenunterrichtes in Ungarn allgemeine Beachtung verdient. Wir entnehmen den Statuten der Anstalt Folgendes: Zweck und Aufgabe dieser Lehranstalt ist: Zeichenlehrer zu bilden, welche den Forderungen der Gegenwart und den gesteigerten Bedürfnissen des Landes genügen; ferner, auf die Entwickelung der heimischen Industrie durch kunstgewerblichen Unterricht fördernd und veredelnd einzuwirken; endlich begabtere Schüler für den künstlerischen Beruf gründlich vorzubereiten. Diese vorgesteckten Ziele sucht die Anstalt theils durch praktische Anweisung in allen drei Fächern der bildenden Künste, theils durch einschlägige wissenschaftliche Lehrkurse zu erreichen. Die Anstalt besteht somit: 1. Aus einer gemeinschaftlichen Vorbereitungszeichenklasse. 2. Aus einer höheren Zeichenschule, welche wieder in drei Fachklassen zerfällt; nämlich: a) für figurales Zeichnen und Malen, b) für architektonisches und ornamentales Zeichnen, c) für figurale und ornamentale Plastik. Hiezu kommt die Abtheilung für Xylographie. Als Ergänzung des praktischen Unterrichtes dienen die Vorträge über: Anatomie, deskriptive Geometrie, Perspektive, Schattenlehre, Kunstgeschichte und andere Fächer. Zur Fortbildung im Zeichnen für Gewerbetreibende, welche tagsüber durch ihren Beruf in Anspruch genommen werden, dient der regelmäßige Abendkurs. In die Vorbereitungsklasse werden nur solche Schüler aufgenommen, welche die Unterrealschule, das Untergymnasium, eine Bürgerschule oder eine höhere Volksschule mit genügendem Erfolg besucht haben. Zur Aufnahme in eine der Fachklassen ist erforderlich, daß der Schüler entweder die Vorbereitungsklasse der Anstalt, oder die Volkslehrerpräparandie oder eine der obigen Staatsanstalten mit gutem Erfolge besucht, außerdem aber im Freihandzeichnen bereits eine entsprechende Fertigkeit erlangt habe. In der Regel ist für die Aufnahme in die Vorbereitungsklasse und im Abendkurs das zurückgelegte 14. Lebensjahr, für die Fachklassen das 16. erforderlich.*) An dem Unterricht in den Fachklassen können, insofern die provisorischen Räume ausreichen und die betreffenden Zöglinge eine entsprechende Befähigung bekunden, auch Hospitanten und ebenso Frauen theilnehmen. Die an dieser Anstalt vom Staate stipendirten Zeichenlehramtskandidaten (zur Zeit 13, mit jährlichen 300 Gulden) haben außer der Vorbereitungsklasse einen dreijährigen Lehrkurs mit vorgeschriebenem Studienplan zu absolviren, worauf dieselben einer Lehrerprüfung unterzogen werden, und je nach dem Erfolge der Prüfung ein Befähigungszeugniß erhalten. Die Verpflichtung der absolvirten Zeichenlehrer, im Staatsdienste ein öffentliches Zeichen-Lehramt zu bekleiden, erlischt nach Ablauf von 3 Jahren. Für alle anderen Zöglinge ist der Beruf der Anstalt an keine Zeitdauer gebunden, und der Austritt kann wann immer stattfinden; nur haben diejenigen, welche blos ein Semester hindurch die Anstalt besucht haben, auf ein Zeugniß keinen Anspruch zu erheben. Mit Ausnahme der Hospitanten hat jeder eintretende Schüler die Inskriptionsgebühr von 2 Gulden zu erlegen, deren Summe der Lehrmittel-Sammlung zu gute kommt. Der Unterricht in der Vorbereitungsklasse, wie im Abendkurs ist unentgeltlich. Schulgeld ist nur in den Fachklassen und zwar von dem ordentlichen Schüler 5 Gulden, von den Hospitanten 10 Gulden pro Halbjahr zu entrichten. Das Schulgeld fließt in die Staatskasse, doch werden unbemittelte, fleißige Schüler von dieser Verpflichtung auf Antrag des Lehrkörpers befreit. Der gegenwärtige Stand des Lehrerpersonales ist folgender: Direktor: Gustav Keleti, Mitglied des k. ung. Landesrathes für bildende Künste. Ord. Professoren: 1. Bartholomeus v. Székely, Historienmaler, für figurales Malen und Zeichnen nach der Antike und dem lebenden Modell. 2. Nikolaus Izsó, akad. Bildhauer, für ornamentales und figurales Modelliren. 3. Friedrich Schulek, Architekt, Mitglied der ung. Landeskommission zur Erhaltung der öffentl. Baudenkmäler, für architektonisches und ornamentales Zeichnen. Hilfslehrer: 4. Johann Greguß, akad. Maler, für figurales Malen und Zeichnen. 5. Joseph Pórszász, Architekt, Ingenieur, Professor der königl. Oberrealschule zu Pest, für technisches Zeichnen und die mathematischen Hülfsfächer. Gustav Morelli, Xylograph, für Holzschneidekunst. Demnächst steht für das Fach der Ornamentik und des gewerblichen Zeichnens die Bestellung einer besonderen Professur (Ludwig Rauscher, Architekt) in Aussicht, auch sind die Verhandlungen für die Errichtung eines den Lehrerfordernissen der Anstalt entsprechenden Schulgebäudes im Zuge.

*) Diese Aufnahmebedingungen konnten bis jetzt nicht in voller Strenge eingehalten werden; daher ist in den meisten Fällen die lückenhafte Vorbildung der aufzunehmenden Schüler in ihrer hemmenden Einwirkung auf die Stufenfolge des Unterrichtes fühlbar.

Der Konservator der Kunstdenkmäler in Preußen, Geh. Regierungsrath von Quast, hat das Gesuch gestellt, daß die bei Staatsbauten aufgefundenen Alterthümer an öffentliche Sammlungen und namentlich an die Museen in Berlin abgeliefert werden mögen. Von Seiten der Staatsbehörden ist diesem Gesuche die gebührende Berücksichtigung gewährt worden, und namentlich sind von Seiten des Handelsministers Verfügungen ergangen, um die bei Ausführung von Eisenbahnanlagen, sowie von Chausseebauten aufgefundenen Alterthümer für den gedachten Zweck zu gewinnen.

(Voss. Ztg.)

Personalnachrichten.

Dem Bildhauer Rietz in Dresden wurde aus Anlaß der Enthüllung des von ihm geschaffenen Uhlanddenkmals von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen der Doktorgrad honoris causa verliehen.

Vermischte Nachrichten.

Aus Frankfurt wird berichtet: Der mit der Herstellung des Ehrendenkmals für die in dem Kriege 1870/71 gefallenen Söhne Frankfurts betraute Bildhauer Rudolph Eckhardt hat kürzlich die erste der dazu gehörigen vier Nischen-Figuren, eine trauernde Francofurtia, im Thonmodell vollendet. Das Komité zollte dem Werke Beifall. Das Werk wird nunmehr in Gyps umgeformt, um sodann unverzüglich in dem Atelier des Bildhauers Gustav v. Kreß Sohn auf galvanoplastischem Wege dauernde Gestalt in Kupfer zu erhalten.

(Voss. Ztg.)

* **Der erste kunstwissenschaftliche Kongreß in Wien** wurde dem Programme gemäß am 1. September unter einer Theilnahme von etwa 70 Vertretern der Kunstwissenschaft eröffnet. Außer Oesterreich und Deutschland sind Ungarn, Ita-

Digitized by Google

lien, Belgien, die Schweiz, Spanien und England repräsentirt. Nach einer herzlichen Begrüßungsrede des Herrn Ministers v. Stremayr konstituirte sich das Büreau folgendermaßen: Präsident v. Eitelberger, Vice-Präsidenten Crowe und Schöne, Sekretäre Bruno Meyer und Ilg. Von Schnaase und Springer wurden schriftliche Mittheilungen und Anträge verlesen, welche in den folgenden Sitzungen zur Berathung kamen. Das unsern Lesern bekannte Programm der Verhandlungen wurde zum Theil durch Beschlüsse, zum Theil durch Ueberweisung der betreffenden Gegenstände an Referenten oder Kommissionen erledigt. Näheres darüber in dem ausführlichen Berichte, den wir demnächst veröffentlichen werden. Zum nächsten Kongreßort (Ende September 1875) wurde Berlin gewählt.

Raffael's Fresken der Magliana. Die berühmten Fresken, welche das Landhaus Julius' II. und Leo's X. schmückten und im Jahre 1869 von dem französischen Ingenieur Oudry nach Frankreich überführt wurden, sind für die Summe von 206,500 Frcs. Eigenthum des französischen Staates geworden. Die vornehmste der Fresken stellt bekanntlich Gottvater, die Welt segnend, dar. Ueber die Authenticität hat die mit der Untersuchung beauftragte Kommission unter dem Vorsitze von de Lavergne sich nach heftiger Debatte nicht geeinigt, aber sie gab ihr Votum dahin ab, daß, einerlei, ob die Fresken wirklich von Raffael's Hand oder von Schülern nach seiner Zeichnung seien, dieselben jedenfalls in hohem Grade des Ankaufs werth wären. Die Nationalversammlung ratificirte den Ankauf mit einer Majorität von 380 gegen 148 Stimmen.
(Chronique des Arts.)

In St. Petersburg will man ein Porträt von Holbein aufgefunden haben. Die Tagesblätter berichten darüber u. A.: „Unter einer Sammlung alter Bilder fand ein Privatmann in St. Petersburg ein kleines Männerporträt, 1 Fuß hoch, ¾ Fuß breit, nachgedunkelt, von Staub und Schmutz überzogen, auf Holz gemalt, welches rissig und vielfach wurmstichig war. Er erkannte in dem Bildniß eine Meisterhand, kaufte es für geringes Geld an, übertrug es auf Leinwand, reinigte und versah es mit frischem Firniß, der dem alten Bilde beinahe zu jugendlich zu Gesichte steht. Kenner, namentlich Personen, welche zur Zeit jenes berühmten Streites zwischen der Dresdener und der Darmstädter Madonna die ganze Holbein-Ausstellung zu Dresden gesehen haben, wollen auf den ersten Blick den Pinsel von Hans Holbein erkannt haben. Es fehlt ihm nicht der als charakteristisch für Meister Hans geltende grünlichgraue Hintergrund (?), es fehlt nicht das Monogramm H. H., welches übrigens nachgeahmt werden kann, aber es fehlt dem Bilde auch nicht der Zug geistiger Verwandtschaft, welcher auf Holbein oder dessen Schule (!) hindeutet. Das Porträt stellt einen Mann in mittleren Jahren, einen Gelehrten aus dem deutschen Mittelalter dar, etwas eckig und hager, aber voll Leben und Geist in dem blauen Auge, und trotz der mageren Wange und des etwas dünnen Halses mit der Farbe der Gesundheit im Angesicht. Die Fleischtöne sind ganz besonders schön und natürlich und gleichwohl von charakteristischer Besonderheit, wie sie dem Meister Holbein eigen. Der Kopf ist mit einer mittelalterlichen, barettartigen Tuchkappe bedeckt, ähnlich wie sie Melanchthon auf seinen Bildern trägt. Eine schwarze Tuchnadel mit einem ebensolchen Tuchlappen an der Seite angebracht, hält man für das Zeichen des Doktors. Ein grauer Rock mit schwarzem Pelzkragen bildet den unscheinbaren Anzug. Das Gesicht ist in feinster, vollendetster Manier ausgeführt, Hals, Haar und Kleidung viel weniger, so daß diese Theile als unvollendet oder von einem Schüler gemalt gelten müssen."

Das Komité zur Feier des vierhundertjährigen Geburtstages Michel Angelo's (5. Mai 1875) hat die Hauptgrundzüge des Programms festgestellt, wonach zunächst die literarische und künstlerische Seite der Feier geregelt ward. Man beschloß, den vollständigen Briefwechsel Michel Angelo's in einer Prachtausgabe drucken zu lassen, ebenso dessen Biographie und sämmtliche auf sein Leben und seine Werke bezüglichen, bereits bekannten wie noch unbekannten Dokumente, sowie die Künstler zur Einsendung von Zeichnungen aufzufordern, die auf das Leben Michel Angelo's Bezug haben, welche photolithographirt und zu einem Album vereinigt werden sollen. Letzteres soll auch mit sämmtlichen Kunstwerken Michel Angelo's, wie mit den wichtigsten seiner Zeichnungen geschehen. Die weiteren vorläufigen Beschlüsse des Komité's beziehen sich auf die Prägung einer Medaille, eine am Geburtshause Michel Angelo's in Caprino und an dessen langjährigem Wohnhause in Settignano anzubringende Gedenktafel, und die Unterbringung seines David in der bereits projektirten Tribuna, woselbst auch die Gypsabgüsse seiner hauptsächlichsten Skulpturen ihren Platz finden sollen. Schließlich soll das Florentiner Munizipium eingeladen werden, dem großen Künstler ein Denkmal zu errichten.

B. **Düsseldorf.** Seit vielen Jahren besteht hier ein Franziskanerkloster, dessen hübsche Kirche bereits ein schönes Gemälde von Ittenbach besitzt, demnächst aber noch um einen seltenen künstlerischen Schmuck bereichert werden soll. Einer der Mönche, Bruder Hugo (Linderoth), ist nämlich ein sehr talentvoller Bildhauer, der seit den neunzehn Jahren, die er dem Orden angehört, seiner Kunst mit rastlosem Eifer obliegt und schon manch tüchtiges Werk vollendet hat, wie die sechs Fuß hohen Statuen der Madonna und der Heiligen Antonius und Franziskus für das Kloster in Warendorf, die von edler Auffassung und geschickter Behandlung zeugen. Derselbe hat nun ein großartiges Altarwerk komponirt, welches eine Höhe von etwa 26 Fuß bei entsprechender Breite besitzt, in rein gothischem Stil gehalten ist und eine Darstellung des schmerzhaften Rosenkranzes zeigen soll. Bruder Hugo ist jetzt mit der Ausführung beschäftigt, die ihrer Vollendung entgegengeht. In der Mensa befinden sich die Symbole der Evangelisten und Propheten, darüber in sehr charakteristischen Gruppen Darstellungen der Blutschwitzung Christi zu Gethsemane, der Geißelung, der Dornenkrönung und der Kreuztragung in Altarnischen, von Engeln mit Posaunen und Spruchbändern umgeben und überragt von dem aus zwölf Figuren bestehenden Hauptbilde, Christus am Kreuz mit seinen Anhängern und Widersachern, welches dem Ganzen einen würdigen Abschluß verleiht. Das Haupt des Heilandes neigt sich mit tief empfundenem Ausdruck zu der am Kreuzesstamm knieenden Maria Magdalena, welche die Buße charakterisirt, während die Jungfrau Maria und Johannes die hingebende Liebe und die beiden Frauen daneben die tröstende Theilnahme und gläubige Betrachtung personifiziren. In der Gruppe zur Linken tragen die beiden Pharisäer Neid und Bosheit zur Schau, wogegen die Söldner das Erwachen des Glaubens erkennen lassen, das in dem feurigen Bekenntniß des Hauptmanns, der begeistert auf den Gekreuzigten zeigt, bereits zum vollen Durchbruch gekommen ist. Sämmtliche Gestalten sind trefflich aufgefaßt, mit ächt künstlerischem Sinn gruppirt und auch in der Behandlung durchaus lobenswerth. Namentlich zeigen die Gewänder hübsche Faltenmotive. Der ganze Bildschmuck des Altars wird aus feinstem französischen Kalkstein gefertigt, ebenso die vierzehn Stationen, welche Bruder Hugo gleichfalls für die Franziskanerkirche auszuführen begonnen hat. Dieselben umfassen im Ganzen zweiundsiebenzig Figuren in der Höhe von 2½ Fuß und versprechen durch Gruppirung und Individualisirung eine nicht minder würdige Wirkung als der Altar, der auf wirklichen Kunstwerth Anspruch machen darf.

Aus Straßburg wird der Köln. Ztg. geschrieben: „Da außer einer kurzen, vor etwa einem Jahre erschienenen Notiz, nach welcher die französische Regierung den Rückerwerb des Terrains der beiden Denkmäler der Generale Kleber und Desaix beabsichtige, bisher meines Wissens nichts Definitives über diese Angelegenheit verlautete, herrscht jetzt noch die allgemeine Ansicht, als habe die französische Regierung jene Absicht aufgegeben. Dem ist nicht so; beide Denkmäler sind von der deutschen Regierung an Frankreich zurückgegeben worden, und der Auswechsel der bezüglichen Urkunden fand am 11. Mai d. J. statt. Das Standbild Kleber's steht auf dem nach ihm benannten Platze dahier; es ist ein mächtiger Erzguß, mit zwei Seitenreliefs, deren Inschriften lauten: „J. B. Kleber, né à Strassbourg le 6 Mars 1753, adjutant-général à l'armée de Mayence, général de brigade à l'armée de la Vendée, général de division à l'armée de Sambre-et-Meuse, général en chef en Egypte, mort au Caire le 14 Juin 1800. — A Kleber ses frères d'armes, ses concitoyens, la patrie 1840. Ici reposent ses restes. Altenkirchen 19 Juin 1796. — Héliopolis 20 Mars 1800. Soldats, on ne répond à une telle insolence que par des victoires. Préparez-vous à combattre." Das andere Denkmal ließ im Jahre 1800 Napoleon auf der zwischen dem großen und sogenannten kleinen

Digitized by Google

Rhein unweit Kehl gelegenen Sporeninsel dem General Desaix errichten, welcher im Jahre 1796 den Kehler Brückenkopf muthvoll, wenn auch erfolglos, gegen den Erzherzog Karl von Oesterreich vertheidigte. Es ist ein abgestumpfter Obelisk aus Stein, mit vier Basreliefs, in denen Episoden aus dem Leben Desaix' dargestellt sind. Dieses Denkmal lag ziemlich in der Schußlinie der Kehler Südbatterie während der Belagerung, blieb aber unversehrt bis auf eine unbedeutende Schmarre, welche der auf dem Kehl zugekehrten Relief stehende General erhielt. Gegenwärtig läßt die französische Regierung dieses Denkmal wieder auffrischen und das dasselbe umschließende, etwa 1,5 Morgen große Terrain einhägen. Der frühere Hüter desselben hat seit Ende April seine unweit des Denkmals liegende Wohnung wieder bezogen."

Inserate.

[171]

Ausstellung
von
Gemälden alter Meister
aus dem Privatbesitze in Wien.

(August-September 1873.)

Kais. kön. Oesterreich. Museum, Stubenring.

Die Ausstellung umfasst die Hauptschöpfungen alter Malerei, welche sich im Privatbesitze zu Wien befinden, und bietet somit den Kunstfreunden die bequeme Gelegenheit, diese sonst zerstreuten und meist schwer zugänglichen Kunstwerke kennen zu lernen. Namentlich die niederländischen Meister ersten Ranges, dann aber auch die deutsche, italienische und spanische Schule sind darin glänzend vertreten.

Geöffnet: Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Samstag von 9—4 Uhr, Sonntag von 9—1 Uhr.

Geschlossen: Montag.

Entrée 30 kr. Oest. Währ.

Das Comitée:

Chlodwig Prinz zu Hohenlohe, Karl Graf Lanckoronski, Friedrich Lippmann, Karl von Lützow, Moritz Thausing.

Im Verlag des **Leipziger Kunst-Comptoirs** (W. Drugulin) ist erschienen: (179)

Massaloff, N., (Membre de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de St. Pétersbourg.) **Les chefs d'œuvre de l'Ermitage Impérial de Saint-Pétersbourg.** Gravés à l'eau-forte. Epreuves d'Artiste. Première série. Vingt gravures. In Mappe. Thlr. 40. —

——— **Les Rembrandt de l'Ermitage Impérial de Saint-Pétersbourg.** Epreuves d'Artiste. Quarante gravures. In Mappe. Thlr. 80. —

Drugulin, W., Allart van Everdingen. Catalogue raisonné de son œuvre gravé. Orné de quatre héliographies. Thlr. 3. 10.

Drugulin's Leipziger Kunst-Auction.

Montag, den 6. October, und folgende Tage:

Sammlung von E. de Pradt van Muiden.

Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte älterer wie neuerer Meister **in vorzüglichen Exemplaren.** Kataloge durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, oder franco gegen franco direct von

W. Drugulin in Leipzig.

(180)

Soeben erschien und kann direct, sowie durch jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden: (176)

Kunst-Lager-Catalog VI
von
Aloys Apell in Dresden.

Inhalt: Kupferstiche älterer und neuerer Meister, Radirungen und Holzschnitte älterer Meister, Portraits, Kupfer- und Holzschnittwerke.

Dresden, August 1873. **Aloys Apell.**

F. W. Kaibel's
Permanente Kunst-Ausstellung
in Lübeck
bittet um Zusendung von
Original-Oelgemälden.

(Namentlich kleinere Landschaften und Genre-Bilder.)

Die Fracht hin und zurück wird vergütet und für bestmöglichsten Verkauf Sorge getragen. (175)

Ein vollständiges Exemplar der sechs ersten Jahrgänge der

Zeitschrift
für bildende Kunst,

neu, Band I—IV cartonirt, unbeschnitten, Band V und VI ungebunden, ist käuflich. — Frankirte Offerten unter Chiffre A. F. mit Preisangabe vermittelt die Buchhandlung von **Fr. Schulthess** in Zürich. (177)

Peintre graveur
von **A. Bartsch,** (178)

complettes, schönes Exemplar, 21 Bände in ganz Leder, für 70 Thaler zu verkaufen. Gefällige Auskunft ertheilt Herr **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien in **C. W. Kreidel's** Verlag in Wiesbaden und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

JULIUS BRAUN
Geschichte der Kunst
in ihrem Entwicklungsgang
durch alle Völker der alten Welt
hindurch
auf dem Boden der Ortskunde
nachgewiesen.

Zweite Ausgabe.

Mit einem Vorwort
von
Franz Reber.

2 Bde. gr. Lex.-8°. broch. 4 Thlr.

Durch Schliemann's Forschungen ist die Aufmerksamkeit wieder dem Braun'schen Werke zugewendet worden, dessen Werth in der Einleitung von Herrn Professor Reber in verdienter Weise gewürdigt wird. Das Buch ist weder veraltet, noch durch ein anderes seit seinem Erscheinen ersetzt worden. Es wird Philologen, Geschichts- und Kunstfreunden in der neuen, im Preise ermässigten Ausgabe bestens empfohlen. (172)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertfund & Pries in Leipzig.

Digitized

VIII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

19. September

Nr. 49.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Skulpturwerke von Adolf Hildebrand. — Der Berliner Cyklopapst. (Schluß.) — Ein Denkmal mittelalterlicher Plastik. — Neue Kupferstiche. — Julius Bayerle †. — Eine Rintrop'sche Handzeichnung, in Lichtdruck publizirt. — Neuigkeiten des Buchhandels. — Zeitschriften. — Inserate.

Skulpturwerke von Adolf Hildebrand.

Seit einiger Zeit sind im Oesterreichischen Museum in Wien drei Werke eines jungen deutschen Bildhauers ausgestellt, welche allgemein die höchste Bewunderung erregen. Wir haben mit dem Ausdrucke derselben absichtlich gezögert, um die Nachhaltigkeit der Wirkung, die — wir gestehen es offen — für uns eine wahrhaft hinreißende war, durch wiederholtes Anschauen und ruhiges Erwägen zu prüfen: der Eindruck ist derselbe geblieben; hier giebt es keinen Widerspruch streitender Parteien, Alles ist einig darin, daß wir in Adolf Hildebrand, wenn er das hält, was er in diesen seinen Erstlingsarbeiten verspricht, eines der edelsten und größten plastischen Talente der Neuzeit zu begrüßen haben.

Schon vor mehreren Monaten machte ein ausgezeichneter deutscher Gelehrter von Florenz aus, wo der Künstler damals lebte, in der Wiener „Deutschen Zeitung“ auf die bis dahin verborgen gebliebene Thätigkeit Hildebrand's aufmerksam, der seine Werke anfangs für die Weltausstellung bestimmt hatte, sie dann aber zurückzog und an ihrem jetzigen ruhigeren Standorte zur Aufstellung brachte. Was bisher an Urtheilen über dieselben in der Presse lautbar ward, rechtfertigt im vollem Umfange die damals erregten Erwartungen. Der Leipziger Kunstfreund, in dessen Besitz die Werke schon vor ihrer Absendung aus Italien übergegangen waren, kann sich zu seinem schnellen Zugreifen Glück wünschen. In Wien wäre ihm der Erwerb streitig gemacht worden. Wir sind froh, daß diese Blüthen reinster Schönheit nur nicht etwa über den Ozean davongetragen, sondern dem Vaterlande erhalten werden.

Es sind zwei Marmorskulpturen und ein Bronzewerk. Das letztere, eine Statuette von etwa zwei Fuß Höhe, stellt einen trinkenden Knaben dar. Der völlig nackt dastehende Kleine führt mit der Rechten die Schale zum Munde, mit vorgerecktem Halse gierig den Trank schlürfend. Jede Bewegung, jeder Muskel entspricht dem dargestellten Moment; es ist, als wenn Labung die ganze Gestalt durchströmte. Die Traube, welche die herabhängende Linke hält, und der Epheukranz im Haar geben dem Knaben einen satyresken Zug, entrücken ihn damit der Sphäre des Genrehaften, der er sonst durch Erfindung und Behandlung angehört. Die Behandlung ist nämlich durchaus naturalistisch, aber im besten Sinne des Wortes, wie sie sich bei den Meisterwerken pompejanischer Bronzetechnik oder etwa bei Donatello's musizirenden Engeln im Santo zu Padua findet. Die Formen sind schlank, mehr knochig als fleischig, der Stil ist frei von jeder konventionellen Anlehnung. Keine Spur von der leeren, süßlichen Schönheit der akademischen Antike; aber auch keine manieristische und äußerliche Nachahmung irgend eines Meisters der Renaissance. Man sieht, daß das Ganze aus der innigsten Hingebung an die Natur hervorgegangen ist, und daß wohl der Geist der Alten den Künstler erfüllt, nicht aber ihre Formgebung und Ausdrucksweise ihm seine Eigenart genommen haben. Der Guß der Statuette ist in Venedig erfolgt; die Ciselirung besorgte der Künstler selbst. Um der Oberfläche des Erzes eine dem Auge wohlthuende Farbe zu verleihen, nicht aus irgend welcher falschen Alterthümelei, gab er dem Werke durch Aetzung eine dunkelgrüne Patina, welche allerdings, im Verein mit der außerordentlichen Feinheit der Modellirung und

Digitized by Google

dem friſchen Lebensgefühl, das die Figur durchdringt, die Vorſtellung in dem Beſchauer erwecken könnte, er habe ein Werk aus der Blüthezeit der alten Kunſt vor Augen.

Denſelben Grad von edlem, durchgeiſtigtem Naturalismus zeigt das zweite Werk, eine in Marmor ausgeführte Porträtbüſte Theodor Heyſe's. Das markirte Profil iſt mit der größten Schärfe und Sorgfalt wiedergegeben, jede Falte des Antlitzes mit ſeinem Griffel eingezeichnet, aber nicht in der kleinlichen Weiſe eines Denner, ſondern unter ſtetem Vorwalten des geiſtigen Ausdruckes und verbunden mit einer Weichheit der Modellirung, die auch die ſprödeſte Form mit dem Zauber des Lebens umgiebt. Auch hier wieder ſieht man ſich unwillkürlich nach den beſten Charakterköpfen altrömiſchen Meißels um, wenn es ſich darum handelt, Analogien für die Vortrefflichkeit der Arbeit zu finden.

Aber wo ſind dieſe vollends für das dritte Bildwerk, für die Marmorfigur des ſchlafenden Hirten? Die Feder zögert — und doch muß es geſagt ſein, daß ſeit den goldenen Tagen helleniſcher Kunſt kaum jemals wieder ein edleres Marmorbild geſchaffen worden iſt, als wir es in dieſer ſchlafenden Jünglingsfigur, der Perle unter den drei beſprochenen Werken, vor uns haben. Ein Hirt, mehr Knabe noch als Jüngling, iſt, auf einem Felsblocke ſitzend, den rechten Arm über einen Baumſtamm gelehnt, in ſüßen Schlummer geſunken. Die Glieder, wahre Wunder zarteſter Formenſchönheit, ſind gelöſt vom Schlummer, die Linke hängt ſchlaff herab, das rechte Bein iſt läſſig eingezogen, das von dichten Locken umwallte Haupt hat ſich auf die Bruſt geſenkt und um Augen und Mund ſpielt jener Ausdruck ſeligen Behagens, den der Schlaf der Unſchuld athmet. Das Ganze hat eine Ruhe und Geſchloſſenheit der Wirkung, wie ſie nur Werken allerhöchſten Ranges in dieſem Maaße eigen ſind. Die techniſche Ausführung iſt, — vielleicht nur einige wenige Stellen an den Händen ausgenommen, — von wahrhaft klaſſiſcher Vollendung. Auch hier hat der Künſtler nach Art der Alten die Oberfläche nicht in der Naturfarbe gelaſſen, ſondern dem Marmor (durch Einreiben mit Tabakſaft) einen warm gelblichen Schimmer verliehen, welcher den Reiz der Formen auf eine feine Weiſe erhöht, ohne der Idealität der Geſammtwirkung Eintrag zu thun.

Nach alledem werden die Leſer auch von der Perſönlichkeit des jungen Künſtlers etwas wiſſen wollen, dem es gelang, ſich gleich mit ſeinem erſten Wurfe den Meiſtern höchſten Ranges beizugeſellen. Adolf Hildebrand, der etwa 25 Jahre zählt, iſt der Sohn des bekannten Nationalökonomen in Jena und Bruder des in dem gleichen Fache an der Univerſität Graz wirkenden Profeſſors. Anfangs ebenfalls für die wiſſenſchaftliche Laufbahn beſtimmt, kam er erſt verhältnißmäßig ſpät zum eigentlichen Kunſtſtudium, obwohl ſein Talent ſich ſchon in früher Jugend im Zeichnen und Boſſeln von Figuren Luft gemacht hatte. In Nürnberg und München, und zwar beſonders bei Direktor v. Kreling und Profeſſor Zumbuſch, wurde dann der Grund zu Hildebrand's künſtleriſcher Ausbildung gelegt, deren Vollendung er jedoch ſelbſtändig in Italien, vornehmlich in Florenz, durch eindringendes Studium der alten Meiſter herbeiführte. Eine tiefe, denkende Natur, iſt er dort Jahre lang den Pfaden der großen Alten nachgegangen und hat ſich zugleich ſo viel techniſches Wiſſen in den verſchiedenen Zweigen ſeiner Kunſt angeeignet, daß er nicht nur in der Marmorarbeit ſein eigener Herr iſt, ſondern gegenwärtig auch damit umgeht, ſich ſelbſt einen Gußofen zu bauen, um die ganze Ausführung der Bronze-Arbeiten in ſeiner Weiſe beſorgen zu können. Vor Kurzem erhielt Hildebrand einen größeren Auftrag dekorativer Art für Neapel, mit deſſen Ausführung er jetzt beſchäftigt iſt.

Wann wird man in Deutſchland, an der Stelle, die über die höchſten geiſtigen Intereſſen der Nation zu wachen hat, dieſes aufgehenden Sternes erſter Größe anſichtig werden? C. v. L.

Der Berliner Gypspapſt.

Von Bruno Meyer. *)

(Schluß.)

Aus dieſem Kataloge kann ich nicht unterlaſſen, weil es in Kürze geſchehen kann, noch ein Monſtrum von Entdeckung anzuführen. Nr. 705 iſt das „Standbild eines Diskobol", die ſtark reſtaurirte in der Villa Ha-

*) Ich werde darauf aufmerkſam gemacht, daß die Ausdrücke, mit denen ich Sp. 735 der Kunſtchronik von der Gruppe des trunkenen Dionyſos geſprochen, ein Mißverſtändniß zulaſſen. Ich weiß ſehr wohl, daß das Werk ſich gegenwärtig in dem Vorzimmer zum Antiquarium (d. h. alſo im alten Muſeum) befindet. Aber abgeſehen davon, daß dieſer Raum gar keine Beleuchtung hat, die mehr als allenfalls den Weg zu finden geſtattet, gehört der Dionyſos dort nicht hin. Herr Böttticher hat ihn aus ſeinem Bereich hinausgeworfen, darauf kommt es an. Daß ein anderer Abtheilungsdirigent Verſtändniß und Intereſſe genug hatte, ihn vor der Rumpelkammer und dem ſicheren Ruin zu retten, iſt vortrefflich und dankenswerth und eine Beſchämung Böttticher's, der ich als einer ſolchen nicht hätte vorbeigehen ſollen; ſonſt war es für meinen Zweck gleichgültig. — Beiläufig auch noch die Bemerkung, daß die Worte „unter Rauch's Aufſicht von ſeinen beſten Schülern bewirkt" für die Reſtauration der Gruppe mit Vorbedacht gewählt ſind, obgleich in dem offiziellen Kataloge von 1867 Emil Wolff als Ergänzer genannt wird. Den Mittheilungen des Herrn Hofbildhauers Alexander Gilli in Berlin, der ſelbſt an den zahlreichen nach der Einrichtung des Muſeums in Berlin während längerer Zeit ausgeführten Reſtaurationsarbeiten mitbetheiligt geweſen, verdanke ich die Kenntniß von der Mitarbeiterſchaft auch anderer Schüler Rauch's an dieſem Werke, was nicht ausſchließt, daß — unterhalb der durchgehenden Oberleitung Rauch's ſelber — E. Wolff unter den ausführenden Künſtlern eine gewiſſe führende Stellung eingenommen hat.

briana bei Tivoli gefundene Kopie der Myroniſchen Statue, jetzt in dem Saale der Biga im Vatikan befindlich. Dazu iſt Welcker, Alte Denkmäler I., S. 423 flg., citirt, der dieſe Kopie betreffende Paſſus der wiſſenſchaftlichen Arbeit, durch die man am ſicherſten und vollſtändigſten über den zu der Statue in Beziehung ſtehenden Denkmälerbefund orientirt wird. Ob Herr Böttticher wohl lieſt, oder, wenn ja, verſteht, was er citirt? Es iſt erlaubt, es zu bezweifeln, hier, wie in ſehr vielen anderen Fällen; denn hören Sie, was unmittelbar folgt:

„706. Diskobol. Kleines Standbildchen in gleicher Handlung und Haltung wie Nr. 705, für die Wiederholung eines anderen berühmten Erzwerkes von Myron gehalten, von dem man eine Marmorkopie im Palazzo Massimi alle colonne in Rom zu beſitzen glaubt.

Erz. — München. Antiquarium. — Ergänzt: Der Diskos, der unterſte Theil des r. Fußes vom Knöchel ab. — Fr. Thierſch, Epochen. S. 214. W. Chriſt und J. Lauth, Antiquarium in München, S. 16."

In gleicher Handlung und Haltung und doch ein anderes Erzwerk von Myron? Das iſt ſtark Wie mag man das nur an einer Kopie unterſcheiden, da zumal die Originale nicht vorhanden ſind? Umgekehrt wird ein Schuh daraus! In abweichender Haltung Kopie deſſelben Werkes, aber beſſer erhalten und genauer, gleich der Marmorfigur im Palazzo Maſſimi. — Und für eine Wiederholung eines anderen Werkes wird es gehalten? Von wem? Von keinem vernünftigen Menſchen! Herrn Böttticher war es vorbehalten, dieſe Entdeckung zu machen. Die nachher angeführten Autoren würden ſich wohl hüten, ſolche Thorheiten zu ſchwatzen! Als ob die Diskoswerfer vom Schlage des Myroniſchen ſich von den Bäumen ſchütteln ließen! Wo in aller Welt hat bei Alten und Neuen Herr Böttticher von zwei Myroniſchen Originalen eines Diskoswerfers geleſen?! — Und von dem einen, der wirklich vorhanden war, glaubt man eine Marmorkopie in der Statue des Palazzo Maſſimi zu beſitzen? Nun, wenn dazu noch Glauben gehört, dann hat Herr Böttticher am Ende Recht, daß wir von der Geſchichte der griechiſchen Plaſtik nichts wiſſen und nichts wiſſen können! Herr Böttticher kann nie irgend etwas über den Myroniſchen Diskoswerfer geleſen haben, ſonſt müßte ihm die begeiſterte und meiſterhaft geſchriebene Schilderung des Lukianos, der — in ſeiner Jugend ſelber Bildhauer — ſich auf die Kunſt verſtand und das Original des Myron noch ſelbſt auf dem Marktplatze — Herr Böttticher würde ſagen: auf der Agora — zu Athen ſah, bekannt geworden ſein, und die vollkommene Uebereinſtimmung in einzigen Charakterzügen ſelbſt ſeinem Starrſinne eingeleuchtet haben. — Herr Böttticher, ſcheint es, geizt durch ſeine Leiſtungen und ſeinen Stil nach der Ehre, den „Klotzianismus" wieder aufleben zu machen. Ich condolire!

Herr Böttticher hat zu allem Uebrigen auch noch die ungeheure Dreiſtigkeit, auf den Erfolg dieſes ſeines Kataloges mit großem Geräuſch hinzuweiſen; denn gegen Conze ſagt er: „Daß nun die Beſucher der Berliner Abgußſammlung in dieſem Punkte ebenſo denken (wie Herr Böttticher ſelbſt nämlich), beweiſt die jetzige Benutzung derſelben ſeit ihrer Reorganiſation: denn ihr Beſuch hat ſich ſeit dieſer Zeit um mehr als das Doppelte geſteigert. Auch erklärt das den früher nie ſo gekannten Vertrieb ihres Katalogs, deſſen I. (sic!) Auflage innerhalb der erſten zwei Monate ſeines Erſcheinens (?! „Monate des Erſcheinens" iſt ſehr gut!) bereits vergriffen war."

Lübke und Roſenberg haben mit Recht, aber viel zu glimpflich hiergegen bemerklich gemacht, daß die Beſuchsſteigerung ja nicht allein der Skulpturengalerie zuzuſchreiben iſt, ſondern überhaupt dem ganzen Muſeum zu Gute kommt und ausſchließlich auf Rechnung des in ungeheurem Aufſchwunge begriffenen Berliner Verkehres, namentlich von Fremden, zu ſetzen iſt. Außerdem hat Roſenberg die Charlatanerie aufgedeckt, welche ſelbſt einem Winkelbuchhändler als Hülfsmittel der Reclame verübelt werden würde, daß Böttticher mit dem Verſchleiß einer erſten Auflage prunkt, die aus 250 — ſage zweihundertundfünfzig!! — Exemplaren beſtanden hat. Es iſt dies Alles noch viel zu ſchonend und ſchüchtern, und der eigentliche Grund, weswegen der Katalog ſehr ſtark gekauft wird, liegt ganz wo anders, und zwar erſtlich darin, daß der frühere Katalog ſowohl in ſeiner Anordnung wie in ſeinem Inhalte ſo abſolut unbrauchbar war, daß Jeder, der überhaupt eines Kataloges bedurfte, ſofort nach jedem neubearbeiteten greifen mußte. Der große Erfolg des neuen Kataloges giebt alſo einerſeits Herrn Böttticher einen handgreiflichen Beleg für die Untauglichkeit deſſen, was er früher geleiſtet hat.

Es kommt aber noch etwas Anderes hinzu, und ich will um Alles in der Welt nicht wünſchen, daß es ſich etwa herausſtellte, daß Herr Böttticher perſönlich durch den Verkauf ſeines Kataloges, ſei es auch auf Umwegen, irgend einen weſentlichen pekuniären Vortheil hätte. Sonſt möchte ich ſeine Vertheidigung gegen ganz natürlich entſtehende Vorwürfe und Verdächtigungen nicht zu führen haben. Er hat nämlich das Publikum zum Kaufen des Kataloges durch eine der liebenswürdigſten Einrichtungen, welche ſich mit ſeinen gaſtfreundlichen Einladungen zum Verlaſſen des Lokales an den Wänden zu einem netten Paare vereinigt, gezwungen.

Wir gewöhnliche Sterbliche, die wir nicht die Abgründe der Weisheit erſchöpft zu haben glauben, wenn wir mit Aëtoi und Zophoros und anderen halbverdauten Brocken um uns werfen, ſondern der plebejiſchen Meinung huldigen, daß Kunſtanſtalten dazu da ſind, das Publikum ſo viel wie möglich zum Geſchmack und

Digitized by Google

zum Verständniß heranzubilden, und die wir in Folge dessen überall dahin streben, diesen Erfolg durch Erleichterung des Museenbesuches in jeder Weise zu fördern und sicher zu stellen, pflegen dem Publikum die einfachsten und gewöhnlichsten Aufschlüsse über die ausgestellten Werke auf die mundgerechteste Weise vorzulegen, damit dasselbe soweit wie irgend möglich ohne eigene Mühewaltung sich der Dinge bemächtigen kann. So war es denn auch in der Gypssammlung, bis Herr Böttticher an's Ruder kam. Jedes Bildwerk war mit einem kleinen gedruckten Zettel versehen, auf welchem die Nummer des Saales, die laufende Nummer des Kunstwerkes, resp. des Kataloges, ferner die Bedeutung des Werkes und der Aufenthalt des Originales, wo es möglich war auch der Meister angegeben war; also etwa: „V. 14. Mediceische Venus. Kleomenes. Original Florenz." Diese Zettel waren klein, im Laufe der Zeit etwas schmutzig geworden, die Angaben noch zu dürftig, aber es war doch wenigstens der gute Wille da, und für einen sehr großen Theil des Publikums genügte das Gegebene allenfalls. Diese sämmtlichen Zettel hat aber Herr Böttticher *entfernt*, und wer nun von irgend einem Werke Auskunft haben will, wer nur zwischen zwei einander sehr ähnlichen Torsen oder Statuen sich herausfinden will, der muß Herrn Böttticher's Katalog kaufen.

Noch mehr. In jeder anständig geleiteten Kunstsammlung, deren Bestand einer neuen Aufstellung, Numerirung und Katalogisirung unterworfen wird, läßt man wegen der im Umlaufe befindlichen älteren Kataloge, wegen der Anführungen in wissenschaftlichen Werken, wegen der Gewöhnung des Publikums u. s. w. die alten Numerirungen und Bezeichnungen noch jahrelang neben den neuen an den aufgestellten Werken fortbestehen. Unter Herren Böttticher's Regimente davon keine Spur; sondern wer die Preisarbeit durch jahrelange Bemühungen fertig bekommen hat, sich in dem labyrinthischen früheren Böttticher'schen Kataloge zurechtzufinden, steht jetzt mit dem theuer erstandenen Führer, den benutzen zu lernen ihm noch viel theurer zu stehen gekommen, vollkommen rathlos in der neu geordneten Sammlung, und muß sich wohl oder übel Herren Böttticher's neuen Katalog kaufen.

So macht man's in Berlin, der Vaterstadt der Hoff und Daubitz! — Ich kann mir wohl denken, daß Lübke und Rosenberg Bedenken getragen haben, diesen Punkt zu erwähnen, da sie sich an der Stelle des Berliner Gypspapstes, wie Lübke den Professor Böttticher sehr treffend getauft hat, geschämt haben. Aber bei gewissen Dingen hört Alles und zunächst einmal die Rücksicht und Schonung auf, und so habe ich es für meine Pflicht gehalten, Ihrer Aufforderung entsprechend über den Stand dieser Angelegenheit mich gründlich auszusprechen.

Wenn es etwas länger geworden ist, als man einer solchen traurigen Begebenheit gern die Aufmerksamkeit zuwendet, so entschuldigen Sie es damit, daß man hier gegen ein persönliches Vorurtheil anzukämpfen hat, und daß leider die Berliner Zustände so verfahren sind und andauernd bleiben, daß man einen überall sonst unmöglich gewordenen Mann wie den Professor Böttticher in seiner Stellung als Direktor der Berliner Skulpturengalerie noch ernsthaft als Gegenstand der Kritik nehmen muß. Vielleicht gelingt es eben auf solchem Wege, wenigstens die Instanz für die Sache zu interessiren, an welche sich auch Rosenberg gewendet hat, und welche auf die Dauer diejenige ist, deren Bedürfnisse und Wünsche sich nicht ignoriren lassen.

Es ist eine ganz unabweisbare Nothwendigkeit, daß, bevor irgend etwas Weiteres mit der Skulpturensammlung geschieht (ich weiß, daß unter Anderem ein sehr großartiger Plan für die Bereicherung der Sammlung von mittelalterlichen und Renaissance-Skulpturen vorliegt, dessen Annahme und Durchführung sehr wünschenswerth wäre), der Direktor Böttticher von seinem Posten entfernt und durch eine berufene und fähige Persönlichkeit ersetzt wird.

Ich schließe, indem ich von der sonst wenig vorbildlichen Form Böttticher's in seiner Broschüre gegen Conze den hübschen Gebrauch entlehne, mit einem drastischen Citate das Ganze zu bekrönen. Das meinige ist leider nicht so klassisch wie das Böttticher's, dafür hat es aber den Vorzug, treffender und dabei nicht so anmaßend und so beleidigend zu sein, wie das seinige. Ich schließe, indem ich Herrn Böttticher einen Ausspruch Johannes Scherr's an's Herz lege:

„Das Reden der Jungen ist zwar manchmal Blech, aber das Schweigen der Alten ist immer Gold."

Ein Denkmal mittelalterlicher Plastik.

Kissingen, 17. August.

Es ist eine kunstgeschichtliche Thatsache, daß mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts die plastische Kunstübung im Umkreise der christlich-germanischen Welt ihren höchsten Ausdruck in den Bildhauerschulen fand, welche damals in Sachsen und Franken blühten, und daß selbst die gleichzeitige Skulptur Italiens und Frankreichs kaum Leistungen aufzuweisen hat, die den Arbeiten an der Goldnen Pforte zu Freiberg, an der Kanzel zu Wechselburg und an den Portalen und Chorschranken des Domes zu Bamberg ebenbürtig an die Seite treten. Alles, was den kunsthistorischen Thatbestand nach dieser Richtung hin zu mehren und zu sichern im Stande ist, soll darum der Freund vaterländischer Kunst dringend sich angelegen sein lassen. In diesem Sinne sei mittelst dieser Zeilen auf ein Denkmal hingewiesen, das sowohl durch den Gegenstand der Darstellung als auch durch

Digitized by Google

ſeinen künſtleriſchen Werth ein hohes Intereſſe in Anſpruch nimmt, das aber leider der Zerſtörung anheimzufallen droht, wenn nicht alsbald eine ſchützende Hand ſich ſeiner annimmt. Es iſt das Grabdenkmal des Kreuzfahrers und Minneſängers Otto von Botenlauben, Grafen von Henneberg, und ſeiner Gemahlin Beatrix, Nichte des Königs Balduin IV. von Jeruſalem, in der Kirche des von dem edlen Paare geſtifteten Ciſterzienſer-Nonnenkloſters zu Frauenrode, drei Stunden nördlich von Kiſſingen. Zwiſchen der in unmittelbarer Nähe des berühmten Badeortes gelegenen Burg Botenlaube, deren Ruinen in den Brunnenſchriften der hieſigen Badeärzte mit Recht als einer der ſchönſten Punkte des Kurorts zu Wanderzielen empfohlen werden, und jener Gründung von Frauenrode beſteht ein ähnlicher poetiſch-legendariſcher Zuſammenhang, wie er an dem Urſprung einiger anderen Kloſterſtiftungen haftet und u. A., auch von Kloſterneuburg bei Wien erzählt wird. Ein auf Schloß Botenlaube durch die Windsbraut von Beatricens Haupt verwehter Schleier beſtimmte den Platz, worauf das Kloſter Frauenrode ſich erhob, in deſſen Kirche die frommen Stifter gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts ihre Ruheſtätte fanden. Der Zahn der Zeit und die Unbill der Menſchen, die das Bauwerk als wohlfeilen Steinbruch benützten, haben das Meiſte der Gründung hinweggetilgt. Nur ein Theil der ihrer Seitenſchiffe beraubten romaniſchen, in den Arkaden vermauerten Pfeilerbaſilika mit Chor aus der Uebergangsepoche blieb übrig, und hier, an der Südwand, unmittelbar vor der Altartribuna, befindet ſich das in Rede ſtehende Denkmal des gefeierten Minneſängers und ſeiner Gemahlin. Es ſind zwei nebeneinander befindliche Grabplatten mit den lebensgroßen, in kräftigem Hochrelief hervortretenden Figuren der Verſtorbenen. Die Monumente ſind in einer ſo unvollkommenen Weiſe der Mauer eingefügt, daß der gegenwärtige Standort nicht wohl als der urſprüngliche gelten kann; auch deutet die Analogie gleichzeitiger und ähnlich behandelter Sepulkral-Denkmäler darauf hin, daß die beiden Skulpturen als Deckplatten von Sarkophagen gedient haben mögen, von denen jedoch keine Spur mehr übrig iſt. Ob der um faſt einen Meter erhöhte Fußboden der Kirche die Särge birgt, wäre der Unterſuchung werth. Die Schönheit der beiden Leichenſteine überraſcht um ſo mehr, je weniger der Beſchauer erwartet, einer ſo bedeutenden plaſtiſchen Leiſtung in dem ſtillen, von den großen Kunſtſtätten Frankens entlegenen Thale der waldigen Rhön zu begegnen. Die Figuren ſind nahezu lebensgroß. Graf Otto erſcheint im Schmuck der ritterlichen Dalmatika, die auf der Bruſt von einer Zierſcheibe zuſammengehalten wird, in deren Mitte die Umriſſe eines herzförmigen Schildes erkennbar ſind, den wohl die heraldiſche Henne geziert haben mag. Das Haupt iſt unbedeckt, das volle, gelockte Haar von einer ſchmalen Stirnbinde umgeben. Die Arme treten frei aus dem Mantel hervor. Die fehlende rechte Hand mag auf dem Dolche geruht haben, der am Lendengürtel herabhängt, falls ſie nicht, in Uebereinſtimmung mit dem Miniaturbild des Grafen Otto im Maneſſe'ſchen Codex den Pilgerſtab trug, als Symbol der Wanderungen des Sängers in den Orient. Die Linke faßt die Dalmatika, die in reichen Falten zu den Füßen herniederfließt, wo einerſeits ein Löwe die Stärke ſymboliſirt, andererſeits ein Schild, worauf ein Helmviſir mit Schirmhut und zwei Pfauenſchweifen, an die Draperie ſich anlehnt. Gräfin Beatrix tritt in langem, faltenvollem, ungegürtetem Gewande auf. Den wallenden Mantel ſchmückt auf der Schulter das Kreuz der Ritter des St. Johannes-Hospitals zu Jeruſalem. Das reiche Haar, ebenfalls von einer Stirnbinde zuſammengehalten, bedeckt ein leicht bewegter Schleier. Die rechte Hand iſt gegen die Bruſt erhoben, der linke Arm iſt abgeſchlagen. Wie bei Otto der Löwe, ſo ſchmiegt ſich bei Beatrix ein Bracke als Sinnbild der Treue an die Gewandung an. Der Abſchluß der Figuren am Fußpunkt iſt zur Zeit nicht erkennbar, hier verlieren ſich die Grabplatten im aufgeſchütteten Boden der Kirche. Die zu Tage tretenden Haupttheile genügen übrigens, um dem alten Meiſter den Vorzug edelſter Auffaſſung in hohem Grade zu ſichern und die Stärke ſeines kunſtgewandten Meißels erkennen zu laſſen. Die Geſichtszüge, freundlich und doch würdevoll, haben nicht mehr den allgemeinen, unbeſtimmteren Typus der ſtreng romaniſchen Epoche, ſie ſind individuell, mit bildnißartig-realiſtiſchen Momenten, wobei jenes charakteriſtiſche Lächeln nicht fehlt, das an die Aegineten erinnert und, wie dieſe, das Herannahen einer kunſtreichen Zeit verkündigt. Das lockenreiche Haar iſt wohlgeordnet und ſchon faſt völlig frei von konventioneller Behandlung. Ueber alles Lob erhaben iſt aber an beiden Figuren die Drapirung. Der Wurf der Gewänder, das Herabfließen der breiten Falten über die S-förmig geſchwungene Linie der Körperhaltung iſt von ſolcher Vortrefflichkeit, daß die beiden Steinbilder in dieſem Betracht unbedingt zu den beſten Gewandfiguren der Zeit gehören. Verglichen mit dem kunſthiſtoriſchen Thatbeſtand der Epoche und der örtlichen Umgebung können wir nicht anders als ſie einzureihen in die Zahl der würdigſten Werke der ſpäteren Bildhauerſchule von Bamberg, alſo in jenes Entwickelungsſtadium, wo dieſe Schule den Zug in's Realiſtiſche annimmt, ſo wie er u. A. in den Figuren des Chriſtenthums und der Synagoge am Nordportal des Bamberger Domes zu vortrefflichem Ausdrucke gelangt iſt. Und dieſe edelſchönen Werke ſtehen, wie geſagt, in Gefahr, der Zerſtörung anheimzufallen und ſind es zum Theil ſchon. Die Feuchtigkeit des aufgeſchütteten Bodens hat ſie ergriffen und

das Grün der Paraſytmooſe wuchert maſſenhaft darauf. Freilich bedarf die ganze Kirchenanlage des Schutzes gegen das Umſichgreifen der Wirkungen des naſſen Elements, zumal ſie als altehrwürdige romaniſche Pfeilerbaſilika mit Chorhaupt aus der Uebergangszeit archäologiſchen Werth hat. Die nächſte Sorge nehmen aber jedenfalls die Botenlauben-Denkmäler in Anſpruch. An einigen Stellen hat die Verwitterung ſchon begonnen, die ohnedieß den ſchönen graugrünen fränkiſchen Kalkſtein bei mangelndem Schutz ſo leicht ergreift. Noch iſt Zeit zur Rettung; durch Verſetzung der Bildwerke aus dem feuchten Boden in die um einige Stufen erhöhte Chornische wäre wenigſtens etwas gethan. Wir hegen die Zuverſicht, daß es nur dieſes Winkes bedarf, um das Generalkonſervatorium für öffentliche Denkmäler in München zu veranlaſſen, der Sache ſich anzunehmen. Ein Gleiches erwarten wir von dem hiſtoriſchen Verein für Unterfranken, der ſchon längſt die Bergung der zerſtreuten Werke Tilman Riemenſchneider's zu einer pietätvollen Aufgabe ſich geſtellt hat und der gewiß nicht ermangeln wird, die verdiente Werthſchätzung auch dem unbekannten Meiſter von Frauenrode zu ſchenken, in deſſen vortrefflicher Meißelſchöpfung Kreuzritterthum, Minnegeſang und bildende Kunſt, durchweht vom Hauche der Geſchichte, ſich die Hände reichen. S.

Neue Kupferſtiche.

Der kreuztragende Chriſtus, nach L. Carracci, geſt. von J. Pojaloſtine. Verlag von Ballet & Comp. in Bremen. (Vor der Schrift $16\frac{2}{3}$ Thlr. Mit der Schrift $8\frac{1}{3}$ Thlr.)

Der kreuztragende Chriſtus von Lodovico Carracci, eines der beſten Staffelei-Bilder des Meiſters und der Eremitage aus der Periode der Eklektiker, war früher ſtets als ein Werk des Annibale angeſehen. Unter dieſer Benennung wurde das Bild in der „Galerie Impériale de l'Eremitage“ 1847 von Robillari lithographirt. Erſt Waagen hat das Bild, und zwar mit Recht, ſeinem wirklichen Urheber Lodovico vindicirt. Was man ſonſt an dieſem bologneſiſchen Meiſter lobt, edlen Geſchmack mit durchſichtiger Farbe vereint, Wärme und Tiefe des Gefühls, das findet man auch in dem beſprochenen Bilde in vollem Maaße. Der Ausdruck des Heilandes iſt edel und gleich weit von den zwei Gegenſätzen — einer charakterloſen Süßlichkeit oder einer ſchmerzhaften Verzerrung — entfernt. Man fühlt aus dem Bilde den Einfluß des Sebaſtiano del Piombo heraus, der ähnliche Sujets oft und gern behandelt hat. Der Stich, den J. Pojaloſtine — wohl ein jugendlicher ruſſiſcher Künſtler, über deſſen Vorarbeiten wir nichts erfahren konnten — nach dieſem Bilde ausgeführt hat, giebt ein tüchtiges Streben kund. Ganz entſprechend dem Gemälde iſt ein kräftiger Grabſtichel zur Anwendung gebracht, dabei alle Härte vermieden und ohne alle Jagd nach Effekt ein angenehmer Totaleffekt errungen. Der Künſtler zeigt eine gute Schule, und bei ſeinen Anlagen wird es ihm nicht ſchwer fallen, aus den Schätzen der Eremitage gediegene Kunſtwerke auszuwählen, durch deren Reproduktion er ſeinem Grabſtichel neue Ehren erwerben dürfte.

R. Troſſin hat ſoeben ein Grabſtichelblatt vollendet, welches ſich würdig ſeinen früheren Arbeiten anreiht. Es hat die Unterſchrift: „Morgengruß“ und iſt nach einem Gemälde von Carl Becker geſtochen. Ein Mädchen, aus deſſen Augen der friſche Lebensmorgen hervorleuchtet, hat ſoeben das Fenſter geöffnet; die klaren Sonnenſtrahlen umſpielen die nette Geſtalt und man weiß nicht, wer hier den Morgengruß bringt, die Sonne dem in naiver Unſchuld lächelnden Mädchen, oder dieſes dem Tagesgeſtirn, das auf den Wogen eines friſchen Morgenwindes die Wangen deſſelben küßt. Die anziehende, poetiſch empfundene Kompoſition iſt durch den Grabſtichel meiſterhaft wiedergegeben und das Blatt dürfte bald ein Liebling der Sammler und eine Zierde der Salons werden. J. E. Weſſely.

Nekrologe.

B. **Julius Bayerle**, Bildhauer in Düſſeldorf, ſtarb daſelbſt nach jahrelangem Leiden am 8. Auguſt. Er war 1826 in Düſſeldorf geboren, beſuchte die dortige Akademie und ging ſpäter zu ſeiner weitern Ausbildung nach Löwen in Belgien, wo er im Atelier des Profeſſors Geertz arbeitete. Zurückgekehrt, errichtete er 1849 unter Leitung Wilh. von Schadow's das erſte Atelier für Skulptur an der Düſſeldorfer Akademie, beſuchte aber noch faſt alle für die Plaſtik bedeutſamen Städte Süd- und Norddeutſchlands und Italiens. Von ſeinen Werken, welche in der erſten Zeit hauptſächlich der chriſtlichen Skulptur, ſpäter aber auch der Allegorie, der hiſtoriſchen Kunſt und dem Portrait angehörten, ſind zunächſt viele Statuen für Rheiniſche Kirchen zu nennen, ausgeführt im Auftrage des Kunſtvereins für die Rheinlande und Weſtfalen; ferner ſieben Statuen für das Rathhaus in Weſel, das koloſſale Standbild des h. Suitbertus für Elberfeld (1858), das Standbild des Generals von Seidlitz für deſſen Geburtsſtadt Calcar (1861), das Denkmal der Königin Stephanie von Portugal, geborene Prinzeſſin von Hohenzollern, im botaniſchen Garten zu Düſſeldorf, wo dieſelbe ſtets ſo gern geweilt (1860), das Standbild des Churfürſten Johann Sigismund von Brandenburg für die Stadt Cleve (1862), Madonnen für die Burg Hohenzollern und das Schloß in Sigmaringen, ein großes Marmor-Relief „Chriſtus und die Apoſtel“, welches die Stadt Crefeld zum Andenken an die reichen Vermächtniſſe des Herrn Cornelius de Greif anfertigen ließ, ſowie verſchiedene Marmor-Büſten, Statuen und Reliefs für Grabdenkmäler der reichen Induſtriellen in Rheinland, Weſtfalen und Baden, vornehmlich in Eſſen, Mülheim und Ruhrort. In den Jahren 1866—70 ent-

standen die großen Skulpturen für das neue Postgebäude in Elberfeld und das Justizgebäude in Düsseldorf, welch' letztere die allegorischen Gestalten der Justitia, der Borussia und Rhenania, der Religion und Geschichte, des Handels und der Industrie darstellen und das Dach schmücken. Der König von Preußen verlieh ihm in Anerkennung dieser Werke den Kronenorden. Der Krieg von 1870/71 gab Bayerle die Anregung zu verschiedenen Skizzen von Erinnerungsdenkmälern, und eine derselben gelangt in der Stadt Mülheim an der Ruhr zur Ausführung. Es ist des Künstlers letzte größere Arbeit, die gleichzeitig das Gedächtniß der gefallenen Helden und die Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs verherrlichen soll. Sie ist nahezu vollendet und wird demnächst zur Aufstellung gelangen. Von seinen sonstigen Schöpfungen ist noch die kolossale Bronze-Büste seines Freundes Theodor Mintrop für dessen Grabhügel in Düsseldorf (1871) zu erwähnen, von der vielfach Gypsabgüsse verbreitet sind. Bayerle schuf auch viele kleinere Portraitbüsten in Marmor und Gyps und zeigte sich überhaupt nach den verschiedensten Richtungen hin thätig. Seine unermüdliche Ausdauer und Arbeitskraft konnte auch durch wiederholte Krankheiten nicht gebrochen werden, und bis in die letzten Wochen beschäftigten ihn seine begonnenen oder geplanten Werke. Vor Allem lag ihm eine Konkurrenzskizze für das Denkmal Peter's von Cornelius am Herzen, die er noch eben vollendete und welche in charakteristisch einfacher Auffassung unstreitig zu Bayerle's besten Arbeiten zählt. Von den Schülern, die er gebildet, ist J. Reiß der talentvollste, der nun auch schon längere Zeit sein eigenes Atelier hält. Der Entschlafene hinterläßt eine Wittwe und drei Kinder. Seine Werke, die ein erfolgreiches Streben nach Vollendung bekunden, sichern ihm ein ehrenvolles Gedächtniß.

Kunsthandel.

Eine Mintrop'sche Handzeichnung ist in Lichtdruck vervielfältigt bei H. Reinhardt in Dresden erschienen. Dieselbe trägt die etwas wunderliche Unterschrift: „Theodor Mintrop: — Der deutsche Raphael — drei Grazien einen geborenen Genius beschützend." Es ist eine allegorische Darstellung von schönem Fluß der Linien in fast streng geometrisch abgewogenem Rhythmus. Unten sitzt ein Elternpaar, der nackte Mann zur Rechten, die nur von den Hüften herab bekleidete Frau zur Linken einer Wiege, in welcher ein Knabe schlummert. Die Mutter hat die Decke abgenommen und ladet den Vater zur Betrachtung ihres Sprößlings ein. Auf einem Postament hinter der Wiege stehen die Grazien in leicht schwebender Haltung. Beide Theile der Komposition, die allerdings an Raphael'sche Studien erinnert und den Verleger deßhalb wohl zu dem oben erwähnten Epitheton veranlaßt hat, sind durch ein ganz symmetrisches Rankengewinde mit einander verbunden. Möglich, daß der Künstler bei dem Knäblein, das die Grazien in Schutz nehmen, an sich selbst gedacht hat, insofern der Vater durch Spaten und Bienenstock als Landmann charakterisirt ist. Den Freunden Mintrop'scher Kunst mag das Blatt hiermit empfohlen sein.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Carrière, M., Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst. 2. Aufl. 2 Bde. gr. 8°. Leipzig, Brockhaus.

Conze, A., Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst. 8. Wien, Gerold.

Jean Cousin, Recueil de ses oeuvres choisies. Peinture, sculpture, vitraux, miniatures, gravures à l'eau forte et sur bois, reproduites en fac-simile sur 41 planches, par Adam Pilinski, Aug. Racinet, Lemaire, Durand, et Dujardin Introduction par Ambroise Firmin Didot. Folio. Paris, Didot.

Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung. Illustrirter Bericht unter Mitwirkung von Br. Bucher, R. v. Eitelberger, A. v. Enderes, Jac. Falke, Jos. Langl, Fr. Lippmann, Br. Meyer, Mor. Thausing u. A. herausgegeben von C. von Lützow. I. Heft. gr. 4°. Leipzig, E. A. Seemann.

Oudry, De l'historique et de l'authenticité de la fresque de Raphael: le père éternel bénissant le monde, provenant de la Magliana. Paris, Goupy.

Ruskin, John, Modern painters. 8°. London, Smith & Elder

Schmidt, Wilhelm, Das Leben des Malers Adriaen Brouwer. Kritische Beleuchtung der über ihn verbreiteten Sagen. Leipzig, Engelmann.

Kataloge.

Aloys Apell in Dresden. Kunst-Lager-Catalog No. VI. Kupferstiche älterer und neuerer Meister, Portraits, Kupfer- und Holzschnittwerke. 418 Nummern.

W. Drugulin in Leipzig. Versteigerung der Sammlung de Pradt van Muiden am 6. October und folgende Tage. Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte in vorzüglichen Exemplaren. 1997 Nummern.

Frederik Müller in Amsterdam. Catalogue d'une collection précieuse de calligraphie. Lagerkatalog. 351 Nummern.

Zeitschriften.

Bauzeitung. No. 66.
Die St. Paulskirche in Schwerin. Internationaler Patentcongress in Wien.

Bauzeitung. No. 72.
Berliner Neubauten: Das Siegesdenkmal auf dem Königsplatz. — Einige Bemerkungen zu Prof. Adler's baugeschichtlicher Studie über das Strassburger Münster.

Chronique des arts. No. 28.
Gavarni, l'homme et l'oeuvre. — La cathédrale St. Wenzel à Cracovie.

Gewerbehalle. No. 9.
Die Wiener Weltausstellung und die Kunstindustrie: Teppiche und Dekorationsstoffe. Von Jac. Falke. — Griechische Vasendekoration; ägyptische Kapitäle vom Tempel zu Philä und zu Edfu, mit stilisirten Knospen und Blüthen; Altarschranke aus der Kirche Or S. Michele in Florenz, von Orcagna; Details davon; Entwürfe zu einem Tabouret, Gensetertisch und Lehnstuhl in Rococo, gemalten Blasend, Spiegelrahmen, gemalten Glasfenstern, Altar und Leuchtern.

Grenzboten. No. 46.
Die Maltertechnik und Kunstübung alter Meister. Von W. Alihn.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1873. 1. 2.
Das Reiterstandbild des ostgothischen Königs Theoderich in Ravenna und Aachen. Von Wilhelm Schmidt. — Der alte Nassau-Oranische Bilderschatz und sein späterer Verbleib. Von C. Rost. — Die Carstens'schen Zeichnungen und Oelgemälde in Kopenhagen. Von Herman Riegel. — Herzog Albrecht I. als Beschützer der Cranach. Von Prof. A. Hagen. — Wer war der Verfasser des Abrégé? Von Julius Hübner. — Zum Leben des Verrocchio. Von A. v. Reumont. — Andrea di Bartolo di Maestro Fredi. Von Dr. Ernst Förster. — Bemerkung. — Bibliographie und Anzeige. — Benachrichtigung.

Im neuen Reich. No. 37.
Die Ausgrabungen des Herrn Schliemann in der Gegend des alten Troja. - Französische Reisende in Italien. Von William Lart.

Kunst und Gewerbe. No. 35.
Die königl. bayerische Kunstgewerbeschule.

Kunst und Gewerbe. No. 37.
Ueber die Bedeutung des Sgraffito für die Architektur.

Christliches Kunstblatt. No. 9.
Bericht für das Geschäftsjahr 1872/73 des Berliner Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche. — Altes Lutherbild in Torgau. — St. Peter in Goslar.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 96.
Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem Wiener Privatbesitze. — Kunsthistorischer Congress. — Jahresbericht der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien.

Westermann's Monatshefte. October.
Georg Howaldt und die Kunst, Bildwerke in Kupfer zu treiben. Von Herm. Riegel. (Mit Illustrationen.) — Rembrandt. Von Alfred Woltmann. (Mit Illustrationen.)

Digitized by Google

Wiener Weltausstellung.

Soeben erschien im Verlage von **E. A. Seemann** in **Leipzig** und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen das *erste Heft* von:

Kunst und Kunstgewerbe

auf der

Wiener Weltausstellung.

Unter Mitwirkung von *Br. Bucher, R. v. Eitelberger, A. v. Enderes, Jac. Falke, Jos. Langl, Fr. Lippmann, Bruno Meyer, M. Thausing* u. A.

herausgegeben

von

Carl von Lützow.

Das Werk wird in 10—12 reichillustrirten monatlichen Lieferungen à 2 Reichsmark vollständig werden.

Um über Anlage und Ausstattung desselben zu orientiren, geben wir nachstehend den Inhalt der ersten Lieferung: 1. Die Eröffnungsfeier. — 2. Der Ausstellungsplatz von **Br. Bucher.** — 3. Die Ausstellungsbauten von **C. v. Lützow.** Dazu die nachfolgenden Illustrationen: 1. Umrahmung, entworfen von **J. Storck.** — 2. Inschrifttafel vom Jurypavillon, gez. von **A. Baldinger.** — 3. Haupteingang zum Weltausstellungsplatze, gez. von demselben. — 4. Ostportal der Industriehalle, gez. von demselben. — 5. Plan der Weltausstellung. — 6. Mittelstück des Glasfensters über dem Südeingang der Industriehalle, nach dem Carton von **F. Laufberger.** — 7. Kaiserpavillon, gez. von **A. Baldinger.** — 8. Jurypavillon, gez. von demselben. — 9. Vergoldetes Gitter aus der Rotunde. — 10. Krone der Rotunde. — 11. Gitter vom Jurypavillon, gez. von **A. Baldinger.** — 12. Füllung von **Fr. Schönthaler,** auf Holz gez. v. **F. Ahlenhof.** — 13. Sopraporte von demselben, desgl. — 14. Diadem, von **Köchert & Sohn** in Wien, nach Entwurf von **Th. von Hansen.** — 15. Ohrring und Collier, desgl. — 16. Notenpult des Wiener Männergesangvereins, von **Fr. Schönthaler** in Wien. — 17—20. Kaiserservice, von **Lobmeyr** in Wien, auf Holz gez. von **A. Ortwein.** 1. Flasche, Wasser- und Weinglas. 2. Desertteller und Fruchtschale. 3. Desertaufsatz und Salatschale. 4. Zuckerschale, Champagnerglas und Senfbecher. — 21. u. 22. Atlasmuster, von **Phil. Haas & Söhne** in Wien. — 23. u. 24. Teller und Krug von gebranntem Thon, von **Sältzer** in Eisenach. — 25. Krug, nach Entwurf von **Widnmann** modellirt, von **M. Spiess.** (Fabrik des Grafen Thun zu Klösterle.) — 26. u. 27. Muster aus der Bobbinet- und Spitzenfabrik von **M. Faber & Co.** in Wien. — 28. Andromeda, Marmorfigur von **Ed. Helmer,** auf Holz gez. und geschnitten von **F. A. Joerdens.**

Dem letzten Hefte dieses Werkes wird ein nach Kunstarten geordnetes Verzeichniss der Illustrationen beigegeben werden, da eine systematische Zusammenstellung derselben nach Stoff und Fabrikationsweise durch die Natur dieser Publikation ausgeschlossen ist.

Für die Leser der „Zeitschrift für bildende Kunst" sei bemerkt, dass einzelne Aufsätze und Illustrationen aus der Zeitschrift in diese Publication herübergenommen werden, dass dieselbe im Uebrigen aber ein ganz selbständiges Unternehmen bildet.

Drugulin's Leipziger Kunst-Auction.

Montag, den 6. October, und folgende Tage:

Sammlung von E. de Pradt van Muiden.

Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte älterer wie neuerer Meister **in vorzüglichen Exemplaren.** Kataloge durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, oder franco gegen franco direct von

(180) **W. Drugulin in Leipzig.**

Ein vollständiges, gut gehaltenes Exemplar der

Zeitschrift für bildende Kunst,

I.—VII. Jahrgang, in Originalband, ist für **60 Thaler** zu verkaufen durch die Expedition d. Blattes.

In allen Buchhandlungen zu erhalten

Californische Novellen.

Von **Bret Harte.** Min.-Ausg. 24 Ngr.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3½ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Digitiz

VIII. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

26. September

Nr. 50.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Zwei Trümpfe — zwei Triumphe. — Berlin: Korrespondenz. — Friedrich Bamberger †. — Statistik der Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungs-Bezirks Wiesbaden. — Nassauischer Kunstverein. — Düsseldorf: Ausstellungen.

Zwei Trümpfe — zwei Triumphe.

Daß ein neues großes Bild von Hans Makart ein Ereigniß ist, das lange Zeit vor und nach seinem officiellen Eintritt viel Staub aufwirbelt, ist man seit fünf Jahren schon gewohnt. Form und Inhalt aber der Aeußerungen, mit denen Vertreter der verschiedensten künstlerischen und kunstkritischen Standpunkte das Erscheinen seines neuesten Werkes begrüßten, mußte mehr zu bedeuten haben, als das Gewöhnliche; das ging, wenn noch nicht aus der allgemeinen Uebereinstimmung und dem durchgängigen Ernste der Behandlung, schlagend daraus hervor, daß selbst die glühendsten und unbedingtesten Parteigänger und Bewunderer Makart's Fortschritte und überraschendes Gelingen in den Beziehungen anzuerkennen und festzustellen fanden, die sie bisher zu Gunsten ihres Erkorenen als möglichst irrelevant hinzustellen und nach Möglichkeit zu ignoriren hatten bemüht sein müssen, während die Gegner nicht davon zu überzeugen waren, daß nicht gerade da, wo es bei Makart immer fehlte, die Seele des Kunstwerkes ihren Sitz habe. Die Wahrheit in Form und Farbe, die Schönheit in Gestalten und Komposition, das Leben in Ausdruck und Geberde, Würde und Klarheit des Gegenstandes — all das hatte man vermißt, und in einer von Einseitigkeit und Manier nichts weniger als freien koloristischen Virtuosität und Bravour des Vortrages keinen hinreichenden Ersatz für die Schädigung der Kunst durch principielle Vernachlässigung jener Haupterfordernisse gefunden und nur die Zeugen eines bedeutenden Talentes für die Dekoration, nicht für die Darstellung zu erkennen vermocht.

Da schuf er seine Caterina Cornaro; und freudig riefen die Anhänger: „Da habt ihr Alles, was ihr je gefordert habt und fordern könnt“; und es sprachen beruhigt die Bedenklichen: „Von dem Künstler, der das gemalt hat, braucht wenigstens der Kunst keine Gefahr zu drohen, wie das nach Früherem wohl zu befürchten war.“

In der That ist Makart in diesem Werke kaum wieder zu erkennen: nur an einigen Punkten tauchen charakteristische Eigenschaften seiner früheren Arbeiten noch auf und knüpfen das neue Bild unmittelbar an seine Vorgänger an. Sonst tritt selbst dem genauen Kenner Makart's und dem aufmerksamen und scharfsichtigen Beschauer eine so durchgreifende Verschiedenheit des Grundcharakters entgegen, daß er sich unschwer überzeugen ließe, einem ganz anderen Künstler gegenüberzustehen, als dem, der die „modernen Amoretten“, die „sieben Todsünden“ und die „Abundantiabilder“ gemalt hat.

Es wäre im höchsten Grade interessant und lehrreich zu erfahren, welchen psychologischen Vorgängen in dem Künstler dies Bild, wie es nun vor uns steht, seine Entstehung verdankt; ob sich ein normaler Abklärungsproceß in dem einst allzu wild gährenden und wüthenden, rasend überschäumenden Geiste des Künstlers vollzogen hat, und als Erstling seiner eintretenden Reife dieses Gemälde aus den schöpferischen Tiefen seiner Phantasie hervortrat; oder ob er sich nur, selber angewidert von Stoff und Manier seiner bisherigen Hervorbringungen, quasi zur Erholung, einmal auf etwas Anderes, etwas Ernstes, etwas Anständiges geworfen hat, um doch auch künstlerische Qualitäten, die er zu besitzen sich bewußt war, von denen er aber, um mit Geringerem zu glänzen, kaum Gebrauch gemacht, im strahlendsten Lichte zu

zeigen und sie gewissermaßen nach langem Verhalten austoben zu lassen; oder ob ihn die Vorwürfe seiner Angreifer, die Zweifel an seiner Fähigkeit nach dieser oder jener Richtung hin geärgert, ermüdet und schließlich veranlaßt haben, einmal zu zeigen, was er vermag, und damit alle Bedenken nieder zu schlagen; — wer mag es wissen? Vielleicht ist es ihm selbst nicht deutlich, durch welche unbeobachteten Vorgänge in seinem Inneren die Stimmung seines Geistes entstanden ist, aus welchem ein solches Werk geboren werden konnte — mußte.

Genug, das Werk ist da; und jeder, der den ersten Schritten unseres Künstlers mit Zittern, vielleicht stellenweise mit Schaudern zugesehen, ohne doch deswegen an seiner Zukunft zu verzweifeln, wird sich freuen, beruhigter in die Folgezeit blicken und von ihr weitere Belehrung über die Entwickelung eines Künstlers erwarten zu können, der ohne Zweifel zu den bemerkenswerthesten und genialsten der Gegenwart gehört, und der in der Unberechenbarkeit und den überraschenden Phänomenen seiner Entwickelung getreulich den unklaren, hastigen, springenden, gährenden Charakter unserer Zeit wiederspiegelt. Dann wird auch auf jene Fragen ein Licht fallen, und es wird möglich sein, sie mit der Sicherheit und Schärfe zu beantworten, welche in diesen Dingen möglich ist.

„Venedig huldigt der Caterina Cornaro", so lautet der officielle Titel des Gemäldes, welches nun bald fünf Monate im Wiener Künstlerhause ausgestellt ist. Es zeigt — mehr oder weniger sichtbar hervortretend — 39 lebensgroße Figuren und hat ein breit gestrecktes Format. Rechts thront die jugendlich schöne Königin von Cypern, umgeben von ihrem Vater und ihren Damen; in der unteren Ecke hält ihre prächtige Gondel. Von links her, wo wir das festlich geschmückte Schiff gewahren, das die Königin ihrem Lande zuführen soll, nahen sich Männer und Weiber in buntem Gemisch, der Scheidenden huldigend ihre Gaben darzubringen. Eine prächtige Architektur, an hervorragende venetianische Gebäude anklingend, schließt die Scene ab.

Was zuerst — im Gegensatze zu den früheren Bildern — freudig überrascht und sogleich für das Werk einnimmt, ist, daß uns hier ein deutlicher, realer Vorgang gezeigt wird. Die Räumlichkeit ist, so weit man sie sieht — wo das Wasser für die Gondel herkommt, wird nicht ganz klar —, vollkommen sicher und nachmeßbar durchgebildet. Die Gestalten sind so übersichtlich und natürlich gruppirt, daß ich glaube, man würde mit dem Experimente, den Grundriß der ganzen Komposition zu entwerfen, kaum auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen. Die einzelnen Figuren ferner — auch das ist bei Makart neu und erfreulich — haben ein individuelles Gepräge, und viele sind von wirklicher, zum Theil von großer Schönheit — auch für denjenigen, der ganz und gar nicht einsehen konnte, wo bei den früheren Gebilden des Meisters das von seinen Verehrern gepriesene Schöne saß. Die Attituden sind mannichfaltig und anmuthig; hervorragend in dieser Beziehung ist ein junges Mädchen, das vor der Herrscherin kniet, mehr noch ein anderes, das niedergekauert in der Mitte des Bildes dem Beschauer den Rücken zuwendet, und einer der Pagen, welche auf das Fußgestelle des Flaggenmastes gestiegen sind, um besser zu sehen. — Die Malerei ist auffallend solide, meisterhaft, aber ohne aufdringliche Prätention. Der blaue Himmel mit dem leichten weißen Gewölk ist von wunderbarer Klarheit und Tiefe, vollendet der Effekt der Lichtspiegelung auf den beiden vor demselben in verschiedener Stellung gehaltenen Partisanen. Auch die Farbe des Bildes nimmt nicht bloß durch die bekannten Reizmittel Makart'scher Technik ein und verdankt ihre Einheit und Harmonie nicht wie gewöhnlich zumeist der gänzlichen Abwesenheit ganzer Farbenreihen und dem gleichmachenden Luor der Fäulniß, welcher über alles Sichtbare gebreitet ist, vielmehr ist das Fleisch fast durchgehend von natürlichem Ton und gesunder Frische, die Stoffe von saftiger Färbung, alle Gegenstände in ihrer wirklichen, richtigen Farbe gemalt. Auch ein sehr intensives Blau — bekanntlich sonst Makart's Antipathie — erscheint nicht bloß rein und schön am Himmel, sondern auch an anderen Stellen, zumal in der umfangreichen Draperie der Gondel, sehr zum Vortheil der farbigen Gesammtwirkung. Das Kostüm ist malerisch und geschmackvoll mannichfaltig; antiquarisch will es nicht betrachtet sein: sowohl Architektur- wie Kleiderformen sind jünger als 1471; das ist jedoch kein Kapitalfehler.

So tritt das Ganze mit ungewöhnlicher Rundung und Großartigkeit vor uns; nichts Kleines oder Kleinliches drängt sich störend in die Darstellung ein. Die Massen sind trefflich abgewogen und geschickt bewegt; die einzelnen Gruppen befriedigen nicht minder, als das Ganze sich in geschlossener Einheit darstellt. Ungefähr so — kann man sich vorstellen — haben die besten Bilder Paolo Veronese's ausgesehen, als sie frisch aus der Werkstatt des Meisters kamen. Kann man einen modernen Koloristen höher stellen, als damit geschieht? Und doch werden die Herolde des Makart'schen Ruhmes nicht damit zufrieden sein, sie werden die Erkenntniß und die Anerkennung des nie Dagewesenen in Makart darin vermissen; aber eben hierin haben sie sich von jeher geirrt. Es ist von Seiten der bedächtigen, der auf geschichtlicher Basis urtheilenden Kritik immer gesagt worden, und die Caterina Cornaro beweist es besonders schlagend: das Gute an Makart ist nicht neu, und das Neue ist — oder ich möchte seinem Neuesten gegenüber fast schon lieber sagen: war nicht gut; nicht gut war das anrüchige, durch keinen Versuch künstlerischer Verklärung, nicht einmal durch eigene begeisterte Versenkung in das-

Digitized by Google

ſelbe legitimirte Stoffgebiet; nicht gut war die traumhafte Verſchwommenheit in Kompoſition und Zeichnung; nicht gut war die Willkür und manierirte Einſeitigkeit der Farbe, zumal der Farbenauswahl. Das Erſchließen ganz neuer Bahnen iſt ihm — oder einem Anderen alſo noch vorbehalten. Deswegen aber iſt er doch ein genialer Künſtler; oder wo haben wir die Meiſter zu Dutzenden, deren Sinn auf Großes gerichtet und deren Kraft dem Großen gewachſen iſt, deren Werke nicht gerechnet, ſondern erfunden, und nicht mühſam durchgebildet, ſondern mit kühner Hand ſicher hingeworfen ſind? In alle dem ſteht Makart jetzt vielleicht einzig und unerreicht da. Ich dächte, man könnte ſich vorläufig auch damit begnügen.

Soll und will Makart mehr ſein, ſo muß er es erſt dahin bringen, daß er uns das alte Gute vollſtändig wiederholt, daß man ihn ohne weſentliche Einſchränkung dem ihm verwandteſten unter den alten Meiſtern — Paolo Veroneſe — vergleichen kann; und wie viel fehlt noch dazu! Auch Paolo ſteht nicht hoch unter den Meiſtern dramatiſcher Kompoſition; aber wie unendlich hoch ſteht er in dem Punkte der Belebung über Makart's Beſtem! Seine ganze glühende Begeiſterung für den Ausdruck unmittelbaren Lebens giebt er dieſem noch vor. Makart's Kompoſition ſieht aus, als ob ſie den Prometheusfunken erwartete; der wahre, der große, der vollendete Künſtler aber ſoll den Quell dieſes belebenden Feuers in ſich haben. Aber dieſe Caterina Cornaro ſcheint die Mutter des Dornröschens zu ſein in dem Momente, wo die Prinzeſſin ſich an der Spindel ſticht. Wie verzaubert, wie ausgeſtopft ſteht die ganze bunte Geſellſchaft vor uns; ja ſelbſt dieſe Haut von Schimmel, welche in zoologiſchen Muſeen und auf den früheren Makart'ſchen Bildern den natürlichen Glanz des lebendigen Auges überſchleiert, iſt auch hier noch bei den meiſten Figuren vorhanden. Nirgends bricht ein wirkliches inneres Feuer, eine Leidenſchaft, eine wahre Begeiſterung hervor und durchleuchtet die äußere Form der Leiblichkeit; Alles iſt kühl bis ans Herz hinan.

Und das iſt auch der Meiſter des Bildes; darin liegt's eben. Von Haus aus und jedenfalls überwiegend ein dekoratives Talent, hat er zu ſeinen Gegenſtänden nur das Verhältniß, in ihnen ein Mittel zur Aufwendung aller erdenklichen Pracht zu ſuchen und mit ihnen jene geiſtig ſinnliche Wirkung zu erſtreben, welche auch das krauſe bunte Muſter eines orientaliſchen Teppichs auf uns übt. Die geiſtig ſittliche Seite der Gegenſtände und ihrer Wirkung liegt außer ſeinem Bereich, außerhalb ſeiner Abſicht und außerhalb ſeiner Mittel; und ſo erklärt es ſich, daß er als darſtellender Künſtler gewiſſermaßen erſt hat mit ſeiner Zeit, deren Denken, Wollen und Empfinden zuſammenwachſen müſſen, wozu in der Wahl ſeines gegenwärtigen Stoffes ein erſter ſicherer und großer Schritt vorwärts gethan iſt, und daß er mit der Geſtaltung der wirrſten Gebilde einer erregten Phantaſie ſeine erſten Verſuche anſtellte.

Ob er ſich je ganz mit den Ideen ſeiner Zeit durchdringen und ihre Verwirklichung im Bilde ſchaffen wird, ſteht dahin. Stoffwahl und Stoffauffaſſung in ſeinem neueſten Bilde haben von ſpecifiſch Zeitgemäßem keine Spur, ja man iſt verſucht, ſich auf richtiger Fährte zu fühlen, wenn es Einem ſcheint, daß ihn die Arbeit gerade um ſo mehr angezogen und erfreut habe, je mehr ihm Caterina — „Hecuba" war. Es würde nicht ohne Schwierigkeit und Weitläufigkeit möglich ſein, weiter als durch das ſchon Geſagte dieſen Gedanken zu verfolgen und klar zu legen. Was gemeint iſt, wird erſichtlich ſein: So eine Caterina Cornaro hätte etwa auch Paolo Veroneſe malen können; während wir bei den bedeutendſten Künſtlern unſerer Zeit, einem Menzel, einem Vautier, einem Knaus, ja ſelbſt dem nüchtern witzigen Rechner Kaulbach, das ſichere Bewußtſein haben: Größeres und Beſſeres mag vor ihnen geweſen ſein oder nach ihnen möglich werden; was ſie aber machen, und wie ſie es machen, das trägt den Stempel ſeiner Entſtehungszeit, das konnte und kann ſo in keiner anderen Epoche hervortreten. Es iſt ganz möglich, daß es in ſpäteren Zeiten als ein charakteriſtiſches Zeichen unſerer Zeit erkannt werden wird, daß die künſtleriſche Production ſich großentheils von dem Zuſammenhange mit den leitenden Ideen und den beſtimmenden Ereigniſſen des Jahrhunderts losgelöſt hat, daß der Bewegung von der großen Kunſt auf die Kleinkünſte hin innerhalb der darſtellenden Kunſt ſelber eine Bewegung von der ideellen Bedeutung des Werkes auf die rein materiſche, beſſer allgemein: formale Wirkung zu parallel gegangen iſt. Es läßt ſich ja nicht leugnen, daß einer poſitiven, in ſich fertigen Künſtlernatur angeſichts des Gewirres der modernen Strebungen und der allgemeinen Unfertigkeit aller Verhältniſſe leicht kein anderes Mittel möglich erſcheinen kann, im Schaffen zur Abrundung und inneren Uebereinſtimmung zu gelangen, als die Abwendung von den bewegenden, aber auch recht unkünſtleriſch erregenden Intereſſen der Gegenwart, und daß eine ſolche ſich dann lediglich in die reizvolle Erſcheinung ohne ſtoffliche Bedeutung und prägnanten Zeitcharakter flüchtet. Das mag auch auf Makart paſſen, und unter den Zugehörigen dieſer Gruppe nimmt er zum mindeſten einen der erſten Plätze ein.

Wie dem auch ſein mag — in der Caterina Cornaro hat er bis jetzt ſeinen höchſten Trumpf ausgeſpielt, der im höchſten Maße reſpectirt werden muß. Makart ſelbſt und die Kunſt der Gegenwart dürfen ſich deſſen freuen; nach dieſem Werke gehört Makart unter diejenigen Erſcheinungen, welche ſelbſt die ernſthafteſte Kritik ernſthaft, und nichts weniger als bloß polemiſch ernſthaft zu

Digitized by Google

nehmen hat, und das ist für den Künstler wie für die Freunde der Kunst ein großer Gewinn, ein großer Triumph. —

Die Caterina Cornaro soll für 100,000 — schreibe: einmalhunderttausend! — Gulden (?!) verkauft sein (selbstverständlich nur an einen Bilderkornak); manchmal hat man aber bedeutende Kunstwerke auch billiger, namentlich wenn man aufpaßt.

Das ist auffallender Weise einmal in letzterer Zeit seitens der Berliner Nationalgalerie geschehen, die dadurch um den Preis von 9000 Thalern — wie man sagt — in den Besitz eines ausgezeichneten Bildes gekommen ist. Da man sich kaum entbrechen kann, bei diesem Gemälde an Makart zu denken und mit ihm Vergleiche anzustellen, so benutze ich mit Freuden die Gelegenheit, gleich in Anknüpfung an des Letzteren Hauptwerk auch von dem neu aufgegangenen Berliner Sterne zu reden. Denn so kann man den Künstler fast bezeichnen. Auf den Berliner Ausstellungen wenigstens ist er noch nie besonders hervorgetreten, und nur mit der Erinnerung an ein künstlerisches Ereigniß der neuen Reichshauptstadt verbindet sich in ehrenvoller Weise sein Name: an der Einzugsdekoration im Juni 1871 hatte er sich als Meister des ersten der über die Lindenpromenade gespannten Velen, den Aufruf zum Kampfe darstellend, in anerkennenswerther Weise vollkommen ebenbürtig im Kreise der Kunstgenossen, die jene großartige Dekoration geschaffen, betheiligt. Allerdings hat er sich früher schon durch mehrere geschickte und wirksame größere Entwürfe zu dekorativen Zwecken vortheilhaft bekannt gemacht, die sich namentlich durch ihre Farbe auszeichneten. Es ist der hannöver'sche Historienmaler Otto Knille, der jetzt Venus und Tannhäuser in lebensgroßen Figuren dargestellt hat. Das Bild ist nicht von übergroßem Umfange, quadratisch, wohl wenig über zwei Meter hoch und breit.

Ich will nicht daran erinnern, daß auch Makart einmal eine röthlich strahlende Leinwand in goldenem Rahmen hat durch die Welt reisen lassen, indem er behauptete, daß darauf Tannhäuser im Venusberge zu sehen sei. Man würde Knille einen üblen Gefallen thun, wenn man sein Bild mit einer Schmiererei und nicht ihn mit einem als bedeutend legitimirten Künstler vergliche.

Das Erste und Nächste, was bei Knille an Makart erinnert, ist der Glanz und die Gluth seines Kolorites, die verschwenderische Fülle und Ueppigkeit im Detail und die Pracht der edelsten Stoffe. Aber schon hierin unterscheidet er sich zugleich von Makart, wenngleich dieser in der Caterina Cornaro einen principiellen Fortschritt in all diesen Beziehungen gemacht hat. Knille's Kolorit geht nicht bloß aus der warmen Tonart, sondern er weiß mit bewunderungswerther Feinheit auch die kühle Tonart gleichzeitig zu benutzen. Von einer Beschränkung und Einseitigkeit in der Farbenauswahl aber ist vollends keine Rede. Sein Detail ferner ist nicht, wie bisher meist bei Makart — man denke an die Abundantia terrestris — ruhend, todt aufgehäuftes Material, sondern es dient und gehört zum Vorgange. Und in der Stoffbezeichnung ist Knille von einer Wahrheit, Korrektheit und Feinheit, daß man einmal über das andere über die Sorgfalt staunt, die sich vollkommen mit so breitem Wurf und so großartiger, plastisch-monumentaler Totalwirkung vereinigt.

Das Weitere, was an Makart zu denken zwingt, ist die Kühnheit, mit welcher die höchste Erregung sinnlicher Leidenschaft zum Vorwurfe der Kunst gemacht wird. Aber gerade hierbei gehen Beider Wege principiell aus einander, und wo der Eine die entnervende Wollust im tiefsten Sumpfe der Gemeinheit aufsucht, wählt der Andere das verzehrende Feuer der wirklichen Liebe in dem Höhepunkte ihrer Erscheinung, wo sie auch des sinnlichen Genusses nicht entbehren kann, und er beugt sich allen Konsequenzen, welche seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit durch eine so gewaltige Aufgabe erwachsen. Er zeichnet mit der größten Reinheit, ohne jede Konvention, er individualisirt scharf, innerhalb der Gränzen edelster Schönheit, er belebt mit seltener Kraft und fast dämonischem Feuer, ohne Uebermaß, ohne gesuchtes Wesen.

Es wird hier zunächst nicht zu umgehen sein, durch eine Beschreibung eine ungefähre Vorstellung von dem Bilde zu geben. Etwa die Hälfte der Breite desselben — zur Rechten — nimmt der Göttin kunstvoll gearbeitetes Lager mit schwellenden Kissen ein. Links an dasselbe stößt eine senkrechte niedrige Bronzewand, mit trefflich erfundenen und unübertrefflich gemalten Perlmutterverzierungen. Was unter diesem Geräthe zu denken ist, hat mir leider nicht klar werden wollen; doch mag die Schuld daran liegen, daß ich anfangs dieses Geräth für die Bettstatt angesehen habe, und nachher, als ich meinen Irrthum gewahr wurde, einen befangenen Blick hatte. Indessen könnte der Gegenstand wohl wirklich deutlicher charakterisirt sein. Vor diesem Geräthe, wie auf dasselbe sich zurückziehend steht Tannhäuser, ganz in rother Kleidung; die Beine mit eng anliegendem Tricot bekleidet, der kurze knappe Wappenrock mit einem goldenen Schwanenmuster von feinster Stilisirung gestickt, „ein Mäntelchen von starrer Seide", außen Sammet, innen Atlas, darüber. Die verschiedenen Nüancen des Roth, je nach der Natur des Stoffes, sind vorzüglich behandelt. Die jugendlich kräftige Gestalt ist voll Spannkraft und Energie, das bartlose Gesicht von sehr individuellen, geistvollen und ansprechenden, wenn auch nicht gerade ideal schönen Zügen, von dichtem, aber nicht langem Haar umrahmt. Es ist ein ungewohnter, aber dem Geiste der Sage sehr entsprechender Typus. Während er mit dem linken Fuße

Digitized by Google

noch auf dem Fußboden ſteht, tritt er mit dem rechten zurück, hoch auf das vorerwähnte fragliche Geräth, auf das er zugleich die mit der Rechten unſanft ergriffene goldene Leier aufſtützt — denn eine Saite zerſpringt unter dem Drucke des Griffes. Wie vor einer dämoniſchen Erſcheinung entſetzt ſtarrt er vor ſich hin, und das weit geöffnete Auge funkelt, die Linke fährt unwirrſch durch das geſtrobene Haar. Man denkt unwillkürlich an das Platen'ſche

Wer die Schönheit angeſchaut mit Augen,
Iſt dem Tode ſchon dahingegeben; —

derſelbe Gedanke, der ja auch der Tannhäuſerſage zu Grunde liegt.

Dieſe höchſte Schönheit, deren Glanz den Keim des Todes in ſein Herz ſenkt, tritt ihm — wirft ſich ihm in Geſtalt der Göttin entgegen. Ich verzweifle daran, dieſe Figur in ihrem Ausdruck und ihrer Bewegung zu ſchildern. Jener verſteigt ſich in diejenigen ſchwindelnden Höhen der Leidenſchaft, in denen das Wort machtlos verſtummt; etwa noch der brünſtigſte Aufſchrei des raſenden Gretchen im Fauſt:

Küſſe mich, ſonſt küſſ' ich dich!

könnte als ein ſchwacher Anklang an die geſchilderte Stimmung gelten. Die Bewegung des ganzen Körpers aber, in welcher ſich die ſinnliche Aufregung und die Aktion des Momentes, dieſes ſich dem Geliebten rückhaltlos an den Hals Werfen, auf die denkbar bezeichnendſte Weiſe ausſpricht, iſt von einer Wahrheit und einer Schönheit, von einer Komplicirtheit und einer Flüchtigkeit, im ausdrucksvollſten, keiner Dauer fähigen Momente feſtgehalten, daß allein ſchon die nothwendige Länge jeder noch ſo kurzen Beſchreibung eher alles Andere bewirken, als den bezaubernden Eindruck der Figur im Bilde begreiflich machen würde. Zwiſchen beiden Figuren befindet ſich die eine Ecke des Lagers. Venus, mit dem linken Fuße noch auf dem Boden ſtehend, iſt haſtig, ſtürmiſch vorgeſchritten, doch das rechte Bein findet nur in knieender Stellung auf dem Bette Raum. Bei der gewaltſamen Bewegung iſt das ſeidene Gewand von gelbgrünlichem — höchſt wirkungsvoll gewähltem — Ton mit einer Bordüre grauer Palmetten von ſtrengſter Zeichnung herabgefallen, ſo daß es nur noch vom rechten Arm herabhängend die Unterſchenkel und die Füße umgiebt und die ganze Pracht des nackten Götterleibes enthüllt. Der Oberkörper, halb von hinten her geſehen, iſt in ſehnſüchtigem Drange vorgeworfen, dem Geliebten entgegen, den die Linke berührt, der Kopf aber mit halbgeſchloſſenen Lidern und mit unſagbarem Ausdruck iſt ſchlaff in den Nacken gefallen, ſo daß der ganze Körper eine ſtarke Biegung nach rückwärts mitmacht; die Rechte, in unnachahmlicher Bewegung, weiſt im Herabſinken auf das Lager. Ein idealiſch ſchöner Körper wird hier in gewageteſtem und ſchwierigſtem Linienſpiel mit der äußerſten Wahrheit vorgeführt; hat doch der Künſtler ſich ſelbſt nicht geſcheut, eine ſtarke Hautfalte, welche ſich in Folge der kräftigen Beugung auf dem Rücken nach der rechten Weiche zu bildet, mit aller Sorgfalt zu zeichnen und zu modelliren. Das Schönſte an der Geſtalt aber iſt der Kopf mit dem fein geſchnittenen, nichts weniger als roh ſinnlichen, ſondern ſelbſt durch den Ausdruck der höchſten Liebebedürftigkeit wie mit einem geiſtigen Anfluge überhauchten Geſichte und den herrlichen rothblonden Haaren, deren reichſter Schmuck überſtrahlt wird durch das bläulichgrün glänzende Schlangenpaar, welches zu einem Knäuel geballt die züngelnden Häupter in die Höhe reckt — eine wahrhaft teufliſche Symbolik für das Trügeriſche der Liebe; doch von welchem maleriſchen Reiz!

Jedoch eine Venus heiſcht nicht bloß als ſchmachtendes Weib Liebe; ſie ſetzt auch ihre Macht als Göttin in Bewegung: ein kleines Heer von reizenden Amoretten umgiebt ſie und unterſtützt ihre ſtürmiſche Liebeswerbung. Zwei flattern in der Luft und ſind eifrig bemüht, den ſchönen Liebling ihrer Gebieterin ſeines Mantels zu entledigen. Zwei andere, die unter Blumen auf dem Lager umhergaukeln, machen ganz naiv ernſte Geſichter und ſcheinen ſich ihres Amtes und ihrer Würde bewußt zu ſein; der eine hält noch den zielenden Blick auf Tannhäuſer gerichtet und den Bogen in der Hand, von dem er ſoeben einen ſicheren Pfeil in das Herz des mit Götterliebe beglückten Erdgeborenen geſandt hat. Links hat ſich ein fünfter mit Früchten, Blumen u. ſ. w. zu ſchaffen gemacht und iſt dabei auf die Erde gefallen. All das ordnet ſich aber der Hauptgruppe abſolut unter.

Zur Linken im Hintergrunde gewahrt man etwas wie einen vergitterten Eingang, während ſich von rechts her der Schauplatz in einen zauberhaften Nebel hüllt, in dem mächtige Kryſtalle und ungeheuerliche Geſtalten in geheimnißvollem Lichte erglänzen, und durch den wir uns in eine märchenhafte Welt verſetzt, entrückt fühlen.

Der Beſchreibung nach wird man leicht geneigt ſein, das Bild ſeines Gegenſtandes wegen zu verwerfen; aber wir haben es hier mit einem ganz ähnlichen Falle zu thun, wie neulich bei A. von Heyden's „Clémence". Es handelt ſich nicht um Gemeinheit und Ausſchweifung, ſondern um natürliche Sinnlichkeit und Leidenſchaft, und wie dort, ſo bringt auch hier der Künſtler jene durchgeiſtigende, erhebende und läuternde Stimmung und Kraft, jene keuſche Geſinnung zu ſeinem Werke mit, welche den Gegenſtand der Schlacken des Irdiſchen entkleidet. Es iſt nichts Lüſternes, nichts Herausforderndes, nichts auf den ſinnlichen Kitzel Hinarbeitendes in dem Bilde; ſondern es herrſcht eine wahrhaft antike Haltung. Dieſe verräth ſich ſchon in dem ſtrengen Ernſte der Form. Nicht bloß das Figürliche und die Draperien, ſondern auch alle ornamentalen Details ſind mit einer Schärfe

Digitized by Google

und Klarheit durchgebildet, wie wenn wir die vollendetesten Arbeiten der Kleinkunst selber vor uns hätten.

Mit dieser eminent stilvollen und würdigen Behandlung verbindet sich nun noch eine ungemeine Kraft in der Vergegenwärtigung des Wunderbaren; und in dieser Hinsicht ist in einem Hauptpunkte das wahrhaft Unübertreffliche geleistet. Durch das ganze Mittelalter ziehen sich die Versuche, in der Sage den mittelalterlich-christlichen Geist mit dem antik Heidnischen zu vereinigen und zu versöhnen. Das Bewußtsein, der antiken Kultur als des Untergrundes und des Hauptelementes jeder denkbaren und jedenfalls der faktisch vorhandenen nicht entrathen zu können und daher lieber eine Verständigung suchen zu müssen, als die Feindschaft immer mehr zu steigern, führte von selber dazu. Es ist bekannt, daß dieser Gedanke bis auf Goethe hin, durch die Faustsage übertragen und wiederum angeregt, künstlerische Form gesucht hat, und wem fällt es nicht bei, daß die „Vermählung des Faust und der Helena" das willkommene Stichwort für die Charakterisirung der modernen, die Gestaltung christlicher Stoffe durch die Anschauung des klassischen Alterthums läuternden Kunst geworden ist. Vielleicht aber noch nirgends ist diese mystische Vermählung schlagender zur künstlerischen Darstellung gelangt, als hier, wo auf der einen Seite in Tannhäuser sich das Mittelalter gewissermaßen verkörpert darstellt, und ihm in der Venus mit ihrem lustigen Troß die Antike — anschmiegend und hingebend — entgegentritt.

Sowohl durch die Kraft und Energie der Leidenschaft unter dem rein menschlichen Gesichtspunkte, wie durch die so zu sagen kulturhistorische Bedeutung des Stoffes und dessen gerade hierin außerordentlich gelungene Darstellung ist Knille's Bild ein wahrer Triumph der Kunst; und mit einem kräftigeren Trumpfe konnte er kaum sich Geltung zu verschaffen hoffen; besser konnte er namentlich in der Nationalgalerie kaum vertreten sein.

Bruno Meyer.

Korrespondenz.

Berlin, 12. September.

Die Ausstellung im Vereinslokale der Berliner Künstler hat wesentlich eine andere Physiognomie als die Ausstellungen der Kunsthändler. Während die letzteren die übersandten Bilder ohne Wahl und Qual aufstellen und aufhängen, wo sich ihnen ein Plätzchen darbietet oder nicht, oft dreifach über einander geschichtet, so daß von einem künstlerischen Genusse für den Beschauer selten oder nie die Rede sein kann, ist man im „Künstlerhause" — leider noch nicht wörtlich zu nehmen — endlich bemüht, jedem Bilde zu einer gewissen Zeit nach einem bestimmten Turnus sein Recht widerfahren zu lassen, d. h. ihm eine möglichst günstige Beleuchtung zu gewähren, soweit reines Oberlicht dieselbe überhaupt zu gewähren im Stande ist. Eine Art von Censur, die dort vom Vorstande geübt wird, hält absolut Schlechtes und im höheren Grade Mittelmäßiges fern, so daß wenigstens nach unten hin ein gewisses Niveau geschaffen ist, das nicht überschritten wird. Wenn trotzdem die Spitzen verhältnißmäßig selten eine schätzbare Höhe erreichen, so mag dies zum Theil daran liegen, daß Künstler einmal keine Geschäftsleute sind, zum Theil auch an der Engherzigkeit gewisser Kapacitäten, denen der eigentliche Kunsthandel größere Garantien für schnellen Absatz bietet.

Aus Mangel an Menschen wenden wir uns zu einem „Pferdeportrait" von Steffeck. Auf die Gefahr hin, daß auch die Reiterin Portrait ist, müssen wir gestehen, daß sie den Genuß ihres herrlichen Thieres bedeutend beeinträchtigt. Man hat in den Holbein'schen Portraits einen „großen historischen Stil" erkennen wollen, d. h. wenn ich recht verstanden habe, die Dargestellten als vollgültige Repräsentanten ihres Zeitalters, als die geistige und physische Potenz ihrer Periode betrachtet. Man kann dasselbe mit ungefähr gleichem Rechte von den Steffeck'schen Pferden sagen, so sehr halten Individualität und Typus einander die Wage. Wenn wir gleich nach Steffeck Douzette, den Mondscheinlandschafter par excellence, nennen, so hat dies seine Berechtigung. Auch er ist eine hervorragende Spezialität, auch er ist durch virtuoses Portraitiren der Natur zu seinem Ziele gelangt. Seine Wassermühlen bei Mondscheinbeleuchtung sind trotz der ziemlich starken Auflage noch immer nicht ohne Reiz, wenn nur, wie zu befürchten ist, die Nachfrage nicht plötzlich nachläßt. Denn ultra posse nemo obligatur: Taglandschaften sind ihm bis jetzt mißlungen.

Th. Hagen's Schweizerlandschaft — eine hohe Gebirgskette mit aufsteigendem Gewitter, obligaten Schweizer-Hütten und sitzenden Touristen im Vordergrunde — ist glücklicherweise im Privatbesitz, was nicht bloß ihrer großen Dimensionen wegen für den Künstler ein Glück ist. — Weitaus bedeutender ist eine „Oberbayerische Landschaft" von K. Dielitz. An einem frischen grünen Abhang steht unter vollstem Sonnenlicht ein Hirt mit einer Sennerin im Gespräch, beide zwar ein wenig von der Natur oder vom Maler vernachlässigt, aber doch lebensvoll und wahr. Aeußerst fein in der Abstufung der Töne ist ein „Abend am Genfer See" von Neubert: herabwallende Nebel im letzten Kampfe mit der untergehenden Sonne. Durchweg anerkennenswerth sind einige Landschaften von Engelhardt, aus denen wir eine energisch und klar gemalte Partie „Aus den Oetzthaler Alpen" mit einheitlicher Beleuchtung hervorheben.

Eine „Italienische Landschaft" mit den abenteuer-

Digitized by Google

lichsten Farbenreflexen führt F. Knab vor. Ueber einer Schlucht mit grünschillerndem Wasser schwebt eine mit blauem Licht übergossene Nymphe, von der wiederum blaue Lichtmassen auf den Wasserspiegel fallen. Oben am Rande der Schlucht stehen Bäume, die einen Durchblick auf die rothbeleuchtete Vorhalle eines griechischen Tempels gewähren. Ueber das Ganze spannt sich ein tiefblauer Himmel mit weißen und grauen Wölkchen.

Aus der Fluth der Genrebilder eine Auswahl zu treffen, ist schwierig. Man wird umsomehr von seinem subjektiven Gefühl geleitet, als die größere Masse, wie vorher erwähnt, an Werth einander so ziemlich gleich steht. Eine ganze Reihe niedlicher Rococos, keck und zierlich hingeworfen, von Döpler finden wohl an erster Stelle Erwähnung, keine hervorragenden Schöpfungen, aber pikant und interessant im Kolorit und in der meist hübschen und treffenden Beleuchtung nicht weniger als in der Wahl des jedesmaligen Moments. Ein Hellebardier, der im Vorzimmer eines Großen faullenzt, eine Abschiedsscene auf hohem Balkone, eine lustige Gesellschaft im sonnigen Walde, den besseren Watteau's vergleichbar, nur frischer und natürlicher, aber deshalb vielleicht weniger wahr, ein reizendes Mädchen mit schelmischem Lächeln vor einem steinernen Silen stehend u. dgl. m. Weniger behagen uns zwei ähnliche Bilder aus unserer modernen Sphäre, erstens, weil wiederum in zwei Pendants eine Novelle erzählt wird: erstes Bild: „Nicht ganz einig", zweites Bild: „Einig", und dann wegen der verfehlten Farbenzusammenstellung, die sich aus den verschiedensten Nüancen von Grau zusammensetzt,

W. Friedrich hat aus Goethe's Wilhelm Meister ein Motiv herausgegriffen: Philine bekränzt den begeisterten Schwärmer im Walde. Meister durchaus konventionell, Philine ein robustes Landmädchen mit rohen, unbedeutenden Zügen.

Von C. Höhne (gefallen 1871 bei Orleans) ist ein äußerst fein gestimmtes älteres Bild ausgestellt. Ein halbnacktes Mädchen liegt unter grüngestreifter Decke im Morgenschlummer, von der Sonne voll beleuchtet. Die zarte Modellirung des Körpers und seine vollendete Schönheit läßt uns über die unmotivirte Entblößung gern hinwegsehen — oder soll es etwa Imogen sein? Vortrefflich ist die stoffliche Behandlung des Bettzeuges mit seinen schimmernden Lichtreflexen.

Eine verlassene Frau, die mit ihrem Kinde unter Schneegestöber vor einer Kirchenthür zusammengesunken ist, von Reichenbach, ist zu kalt und trübe gemalt, um unsere Theilnahme für den der Theilnahme bedürftigen Stoff zu erwecken.

Einigen Ersatz für den Mangel an Portraits bieten eine Anzahl von Studienköpfen, die im Grunde genommen eben nichts weiter als phantastisch aufgeputzte Portraits sind. So ein unglaublich trivialer weiblicher Kopf von Breitbach, durch ein widerwärtiges Lachen entstellt, beinahe verzerrt, breit und grob auf die Leinwand geworfen, so daß man der Studie nicht das geringste Studium anmerkt. Dagegen lehnt sich Ida v. Marquardt an ältere Vorbilder (Frans Hals, Rembrandt) in einem weiblichen Brustbild (bis zu den Ellenbogen) an, nur läßt sich gegen die Oekonomie des Raumes manches einwenden. Die mattrothe Bekleidung und die dadurch hervorgebrachte todte Fläche hebt die gute Wirkung des Kopfes und des Gesichtes zum größeren Theile wieder auf. Dürer und sein großer Zeitgenosse Holbein sind in dieser Beziehung unerreichte Muster. Sie führten entweder das Brustbild bis zu den Händen herab und ließen den im Gesichte angestimmten Ton gewissermaßen in den Händen ausklingen, oder sie verkürzten den Brusttheil dergestalt, daß das Gesicht dominirte und die dunkle unbelebte Fläche nur als hebendes Relief diente. Diese rechte Mitte zu finden, ist schwierig; an dieser Klippe scheiterten selbst große italienische Meister, wie z. B. Tintoretto.

Von zeitgenössischer italienischer Kunst ist nicht viel Gutes zu sagen. Antonio Lonza (Florenz) giebt einen Falkonier, der mit einer Dame, wie es scheint unangenehme Auseinandersetzungen hat. Bei ihm und einigen Landsleuten zeigt sich ein unentschiedenes Hin- und Hertappen zwischen französischer Manier und eigenen Bestrebungen. Im Kolorit, in der Raffinerie der Töne und Reflexe, zum Theil in den Figuren ganz französisch, dagegen bricht dann hie und da ein lebhaftes Naturgefühl in der Behandlung und Gestaltung der Landschaft durch, so daß eins vor dem anderen nicht zur Geltung kommt. — Leider gänzlich mißlungen ist eine „Idylle aus den Abruzzen" von Donner, noch tief unter seinen „Winzerinnen" von der letzten akademischen Ausstellung stehend. Ein Hirt bläst den Dudelsack in Gegenwart zweier Mädchen, — unendlich einfach und doch nicht natürlich. Das Schlimmste, was man einem Maler sagen kann: man glaubt ihm nicht, was er vorbringt.

Das Gegentheil kann man mit vollster Ueberzeugung von zwei „ethnographischen" Bildern von A. Berg sagen: „Kairo vom Wege nach Boulak" und „Kata-men, östl. Thor der Südmauer der Tartarenstadt von Peking", selbst wenn man nicht dort gewesen ist. Sonnenlicht und Lufttöne, Architektur und Menschen in gleich charakteristischer Auffassung, Alles trägt so sehr das Gepräge der Wahrheit und die überzeugende Kraft des Seins an sich, daß man selbst entgegengesetzten Falls befriedigt sein muß. Denn wir haben hier, was früher selbstverständlich war, jetzt aber zur Rarität geworden ist: malerische Schönheit. A. R.

Digitized by Google

Nekrolog.

Professor Friedrich Bamberger, der treffliche Landschaftsmaler, von dessen Bildern sich besonders die Ansichten aus Spanien großer Anerkennung zu erfreuen hatten, ist am 13. August im Bade Soden am Taunus einer Lungenkrankheit erlegen.

Kunstgeschichtliches.

Z. **Dr. Lotz in Düsseldorf** bearbeitet eben im Auftrage des preußischen Kultusministers die Statistik der Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. Die darauf bezüglichen Materialien, welche der Verein für nassauische Alterthumskunde schon seit langer Zeit durch Fragebogen u. s. w. in großer Reichhaltigkeit beschafft hatte, wurden Herrn Lotz zur Verfügung gestellt.

Kunstvereine.

Z. **Der nassauische Kunstverein** in Wiesbaden hielt kürzlich seine Generalversammlung ab. Der Verein besteht seit 27 Jahren und zählt 688 Mitglieder. Im abgelaufenen Vereinsjahre wurden in der permanenten Ausstellung 234 neue Bilder und Kunstwerke anderer Art zur Anschauung gebracht. Die Statuten der Gesellschaft, die den gegenwärtigen Verhältnissen nicht mehr entsprechen, sollen demnächst abgeändert werden. Der Verein bezieht einen ansehnlichen Zuschuß aus öffentlichen Mitteln und verwaltet zugleich die Gemäldegalerie, welche Staatseigenthum ist. Diese Galerie stammt mit Ausnahme der neueren Bilder von dem 1837 in Frankfurt verstorbenen Geh. Rath von Gerning her, der seine sämmtlichen Sammlungen, die er indessen bedeutend überschätzte, 1829 gegen eine Leibrente an Nassau abgetreten hatte. Ein Katalog der Sammlung, die auf großen Werth leider keinen Anspruch machen darf, erschien vor vier Jahren. Dieses Verzeichniß stützt sich noch auf die sehr freigebige Nomenclatur von Gerning selbst, ohne irgendwie die Resultate der neueren Kunstforschung zu beachten. Von einer Kupferstichsammlung sind geringe Anfänge vorhanden. Die Anschaffung von Braun'schen Photographien, die doch für das Studium der modernen Kunst unentbehrlich sind, wurde schon öfters empfohlen; ebenso, daß der Vorstand auf eine größere Reichhaltigkeit der permanenten Ausstellung Bedacht nehmen möge. In dieser Hinsicht sind uns die Frankfurter Ausstellungen, die von den ersten Malern beschickt werden, bedeutend überlegen. Die nächste Generalversammlung, welche sich mit der Revision der Statuten beschäftigen soll, wird wohl Veranlassung geben, die nöthigen Reformen innerhalb des Vereins anzubahnen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Unsere permanenten Kunstausstellungen waren in den letzten Wochen wieder reichlich mit neuen Werken beschickt, unter denen sich manche von hervorragender Bedeutung befanden. Da sind zunächst bei Ed. Schulte drei Bilder von Andreas Achenbach zu nennen, zwei Marinen und eine westfälische Gewitterlandschaft, die ebenso fein in der Stimmung wie meisterhaft in der Technik erschienen. Es waren die ersten Gemälde, die der Künstler nach seiner Rückkehr von einem längeren Aufenthalte in Italien zur Ausstellung brachte, und dieselben erregten schon aus diesem Grunde erhöhtes Interesse, obgleich von irgend einem guten oder ungünstigen Einfluß dieser Reise darin nichts wahrzunehmen war, was wir übrigens auch kaum erwarten konnten. B. Vautier erfreute durch ein fein individualisirtes Bildchen, welches sein Motiv der jüngsten Vergangenheit entlehnte, indem es einen bayrischen Infanteristen zeigte, der nach genossenem Imbiß seine Kriegsabenteuer in so lebhafter Weise erzählt, daß die zuhörende Bauernfamilie, Mann, Frau und Tochter, mit offenem Munde und gespanntester Aufmerksamkeit den Schilderungen folgt, die wohl nicht immer bei der Wahrheit bleiben mögen, da das Bild den bezeichnenden Titel „Der Renommist" führt. Daß der Meister hier volle Gelegenheit fand, seine unvergleichliche Begabung für Charakterisirung und lebenswahre Auffassung zu bewähren, ist ebenso selbstredend, wie die vorzügliche Durchbildung in Zeichnung und Farbe, die wir stets an seinen Sachen bewundern. C. Lasch schloß sich mit einem schönen Genrebild in würdiger Weise an, und Carl Hoff wußte durch ein größeres Gemälde seinen Ruf als einer unserer besten Koloristen glänzend zu rechtfertigen. Dasselbe betitelt sich „Der liebe Onkel" und zeigt einen älteren Herrn, der unter schmeichelnden Liebkosungen von einem jungen Ehepaar in elegantem Zopfkostüm durch einen Saal geleitet wird. Die treffliche Färbung und die virtuose Pinselführung fanden allseitige verdiente Anerkennung, die auch der gesammten Durchführung gezollt werden muß. Einige Thierstücke von J. Deiker, G. Süs und H. Lot sind ebenfalls noch lobend zu erwähnen. Bei Bismeyer und Kraus war es zunächst der Cyklus von dreizehn Kartonzeichnungen zur Geschichte der Völkerwanderung von Julius Naue in Weimar, welcher große Aufmerksamkeit erregte, ohne indessen eine durchschlagende Wirkung zu erzielen. Ein großer Karton von Fr. Stummel „Die heilige Familie mit lobsingenden Engeln" zur Ausführung in Glasmalerei für ein Kirchenfenster bestimmt, hatte viel Schönes und übertraf bei Weitem das Genrebild: „Im Wonnemonat" desselben jungen Künstlers, welches in Köpfen und Händen eine ungleich delikatere Behandlung verlangt hätte. Ein höchst ergreifendes Motiv stellte J. Leisten in einem größeren Bilde dar, welches er „Begraben" betitelt. Wir sehen eine vornehme Dame in verzweiflungsvollem Schmerz an der Wiege ihres Kindes knieen, dessen Leiche soeben von dem abgeräumten Katafalk im Hintergrunde nach dem Kirchhof gebracht worden ist. Ein Mönch, einige Damen und die Dienerschaft stehen schmerzlich ergriffen um die jammernde Mutter, und die Pracht des eleganten Gemachs bildet einen wirksamen Gegensatz zu den schwarz gekleideten Personen, denen sie keinen Trost zu bieten vermag. Die Situation ist klar und eindrucksvoll wiedergegeben, auch zeugt das Bild von poetischer Auffassungsgabe. A. Raudnitz bewährte sich in einem hübschen Kabinetsstück aus der Rococozeit als begabter Schüler von Carl Hoff, dem er erfolgreich nachzustreben scheint. G. Stewer führte uns in das Atelier einer niederländischen Malerin, die mit Aufmerksamkeit den Worten van Dyck's lauscht, der sich vor ihr Bild gesetzt hat und dasselbe eingehend zu beurtheilen scheint. Geschickte Behandlung, die auf gründlichen Studien fußt, war auch diesem Bildchen, wie allen Werken Stewer's, nachzurühmen. L. Bokelmann scheint sich besonders in der Darstellung von Schusterwerkstätten zu gefallen. Bald sind es Lehrjungen, bald ergraute Meister, die er darin zur Anschauung bringt, und so lebenswahr und talentvoll diese Aufgaben auch gelöst erscheinen, so möchten wir den jungen Künstler doch vor einer gewissen Trivialität warnen, in die er um so leichter zu verfallen droht, als ihn die bereits errungenen Erfolge verführen könnten, diesem Hang immer mehr nachzugeben, was bei seiner Begabung aufrichtig zu bedauern wäre. „Der italienische Hirtenknabe" von L. Blanc war wieder ebenso gut gezeichnet und mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt wie alle Gemälde dieses Meisters, der den Traditionen der alten Düsseldorfer Schule in ihren Vorzügen und Schwächen treu geblieben ist. Ein großes Wandgemälde in Wachsfarben von Adolf Schmitz verdient schließlich von den Figurenbildern noch der lobenden Anerkennung. In Komposition und malerischer Wirkung entsprach es seinem Zweck in hohem Grade und bewies von Neuem die hervorragende Begabung des Meisters gerade für derartige Aufgaben. Unter den Landschaften fesselten besonders ein kleines Seestück und ein großes Strandbild von E. Dücker das Interesse durch die Wahrheit der Lichtwirkung, die breite und doch so gediegene Behandlung und die feine Beobachtung der Natur, die auch einem scheinbar unbedeutenden Gegenstand anziehende Seiten abzugewinnen vermag. A. Calame bezeugt in jedem neuen Bilde erhebliche Fortschritte, und auch einige französische und niederländische Landschaften beanspruchten warmes Lob. Zwei architektonische Zeichnungen von August Rincklake waren mit geläutertem Geschmack und gründlicher Kenntniß entworfen und dürften sich zur Ausführung trefflich eignen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

VIII. Jahrgang. Nr. 51.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianung. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

3. October 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt: Das Siegesdenkmal zu Berlin. — Overbeck's letzte Kompositionen. — Nekrologe: Henry Scheffer; Eduard Tschaggeny. — Leih-Ausstellung alter Gemälde in Wien. — Inserate.

Das Siegesdenkmal zu Berlin.

Von Adolf Rosenberg.

Der Königsplatz an der Nordseite des Thiergartens bietet einen ungemein günstigen Ort für die Errichtung eines Denkmals, dessen außergewöhnliche Größe durch außergewöhnliche Thaten gerechtfertigt werden sollte. Auf zwei Seiten von schattigen Baumalleen umgeben, weist er nur auf seinen Schmalseiten vereinzelte Bauten auf, die weder durch allzugroße Nähe, noch durch ihre architektonische Bedeutung im Stande sind, einen imposanten Eindruck des Denkmals nach allen Seiten zu hindern. Der Front des Denkmals gegenüber hat man durch den Thiergarten einen breiten Weg gebahnt, der letzteren in seiner ganzen Breite durchschneidet. Es bietet sich also von dem Endpunkte dieses Weges, der Südseite des Thiergartens, eine mächtige Perspective, deren Abschluß das Siegesdenkmal selbst bildet. Es kann sich kaum eine günstigere Räumlichkeit für ein derartiges Monument finden lassen, und so waren sogar nach dieser Seite hin die Erwartungen keineswegs beschränkt.

Wenn die Kolossalität eines Denkmals, die Kostbarkeit des Materials und die Höhe der aufgewandten Kosten allein über seinen künstlerischen Werth zu entscheiden hätten, so wäre das kritische Geschäft bald erledigt. Das Wort „klein, aber niedlich“, welches bei den Berliner Bauten jüngster Zeit leider so häufig eine berechtigte Anwendung findet, ist hier entfernt nicht am Orte. Wir stehen einem Denkmal gegenüber von fast 200 Fuß Höhe und einem Durchmesser von 16 Fuß. Es übertrifft die Trajanssäule um die Hälfte nach beiden Dimensionen, und selbst die Vendomesäule in Paris war 60 Fuß niedriger und zählte 4 Fuß weniger im Durchmesser als das Berliner Monument. Auf einer runden Terrasse von vier Fuß Höhe, zu der acht Stufen aus grauem, schlesischem Granit hinaufführen, erhebt sich der Unterbau der Säule, 62 Fuß in's Geviert, 28 Fuß hoch, aus dunkelrothem schwedischem Granit, an den vier Ecken durch einfache Pilaster gegliedert, die natürlich keine statische Bestimmung haben, sondern nur zur Einfassung der zwischen ihnen eingelassenen Bronzereliefs dienen. Auf diesem durch ein schmuckloses Gesims gekrönten Sockel liegt eine zweite gleichfalls runde dreistufige Terrasse, welche als Unterbau für eine runde von 16 Säulen getragene Halle dient. Die Höhe derselben beträgt 28 Fuß, die jeder Säule 16 Fuß bei drei Fuß Durchmesser. Jede Säule ist aus einem Stücke schwedischen Granits mit vorzüglicher Meisterschaft geschliffen und zu spiegelnder Glätte polirt. Ihr Gewicht beträgt 180 Centner. Die Säulenkapitäle, dorischer Ordnung nach römischen Vorbildern, sind aus Bronze gegossen. Das Epistylion und das Kranzgesims mit bronzenen Löwenköpfen, zum Wasserausguß bestimmt, sind wiederum aus Granit gearbeitet. Die Träger des inneren Hallendaches und die Rosetten auf blauem Grunde, welche die marmornen Kassetten zieren, sind aus vergoldeter Bronze. Der Kern der Halle ist zur Aufnahme des Werner'schen Gemäldes bestimmt und zu diesem Behufe oben und unten mit farbigen Marmorstreifen eingefaßt.

Soweit läßt sich gegen den Aufbau nichts Erhebliches einwenden. Wir wenden uns nun zum Haupttheil des Monuments, zur eigentlichen Siegessäule. Der oben erwähnte Kern wächst mehrere Fuß ohne Vermittlung in schroffer Blöße aus dem Hallendach heraus, um

die Basis der Säule aufzunehmen. Dadurch sinkt die zierliche Halle zu einer bloßen Dekoration herab, die nach Belieben entfernt und wie ein schmückender Kranz wieder umgelegt werden kann. Ja, es entsteht der Verdacht, als wäre die Halle nur ein Nothbedarf, als diente sie nur zum Schutz des Bildes, welches sich unter ihrem Dache birgt. Dazu das schreiende Mißverhältniß zwischen den schlanken Säulen der Halle und dem mächtigen Stamm, der sich aus ihrer Mitte erhebt. Ein Uebelstand, der gar nicht zu beseitigen war, solange man das Hallenprojekt nicht fallen ließ. Damit wäre allerdings auch das Bild weggefallen, das als Schmuck der Säulenbasis unmöglich gewesen wäre. Denn ohne die Halle hätte sich der runde Unterbau der Säule, welcher jetzt als selbstständiges Glied innerhalb der Halle seine Berechtigung findet, als unerträglich herausgestellt. Die hervorgehobene Zusammenhangslosigkeit zwischen der Halle und der Säule ließ sich unseres Erachtens nicht beseitigen, da man einmal die gegenwärtigen Verbindungen von architektonischen Theilen adoptirt hatte. Auch darin zeigt sich ein Mißverhältniß, daß innerhalb eines und desselben Bauwerkes dasselbe statische und konstructive Glied, die Säule, zweimal in verschiedener Verwendung auftritt. Dieses Mißverhältniß ist selbst dadurch nicht gehoben, daß man der Figur auf der Säule eine ungewöhnliche Größe verlieh, noch weniger dadurch, daß man ihr eine Basis von bedeutender Höhe gab — und damit richtet sich unsere Kritik nicht gegen den Erbauer dieses Denkmals, nicht gegen seine Form, sondern gegen die ganze Idee, welche derartige Monumente schuf.

Die Säule selbst erhebt sich in einer Höhe von 85 Fuß über der Säulenhalle. Sie ist mit zwanzig Kanellirungen, innerhalb deren auf kleinen Basen vergoldete, mit Kränzen geschmückte Geschütze aufgestellt sind, in drei Abtheilungen versehen. Das Material ist gelblichgrauer, westfälischer Sandstein. Das Kapitäl, aus acht Adlern, welche durch Kranzgewinde verbunden sind, bestehend, ist vom Bildhauer Schiffelmann modellirt. Wegen seiner zu schwachen Profilirung verfehlt es die erforderliche Wirkung. Auf seinem achteckigen Abakus steht die 11 Fuß hohe, runde Basis der Statue, welche das Ganze abschließt.

Die solide Durchführung aller einzelnen Theile macht den bei dem Bau betheiligten Meistern alle Ehre. Nirgends läßt sich das feine Formgefühl, welches dem Erfinder des Ganzen, Oberbaurath Strack, in hohem Maße eigen ist, nirgends sein feiner Takt in der gegenseitigen Abwägung der Massen verkennen, wenn sich auch gegen den Aufbau des Ganzen und die Verbindung der einzelnen Theile gerechte Bedenken nicht zurückhalten lassen.

Wir kommen nunmehr zu dem Antheil, welchen die Schwesterkünste an der Ausschmückung und Krönung des Denkmals genommen haben. Daß die Borussiastatue des Professors Drake im Verhältniß zur Höhe des Denkmals zu groß ist — sie ist 40 Fuß hoch, also ein Fünftel der Gesammthöhe — ist eine Beobachtung, die wohl nirgends mehr auf Widerspruch stößt. Aus der Viktoria hat er eine Borussia gebildet, welche, das Haupt mit dem Adlerhelm geschmückt, mit der Rechten den Lorbeerkranz erhebend, in der Linken ein Feldzeichen mit flatternden Bändern haltend, den siegreich einziehenden Kriegern entgegen zu eilen scheint. Ihre Gesichtszüge sind gerade nicht von hervorragender Schönheit. Die Form des Helms ist nicht ansprechend, zumal die Flügel desselben ihren idealen Zweck verfehlen, da die Göttin bereits mit einem Paar gewaltiger Schwingen ausgestattet ist. Auch die Anordnung der Gewandung zeigt manche Härten; so ist namentlich die Bewegung des unteren Gewandsaumes zu schematisch, was bei einer Betrachtung von der Seite aus geradezu unangenehm wirkt. Wir zweifeln nicht, daß derartige Uebelstände bei einer kleineren Figur nicht so fühlbar gewesen wären, und daß der helle Goldglanz zu ihrer Hervorhebung wesentlich beiträgt. Der Guß der Statue, zu der man 750 Centner Bronze verwendet hat, ist von Gladenbeck ausgeführt. Mit Rücksicht auf die Werke, die wir von Drake's Hand besitzen, waren wir zu besseren Erwartungen berechtigt. An einen Künstler, der uns mit dem herrlichen Relief am Sockel der Statue Friedrich Wilhelm's III. beschenkt hat, sind wir gewohnt, einen höheren Maßstab zu legen.

Die viereckige Basis, auf der die Säulenhalle steht, ist, wie bereits erwähnt, mit Bronzereliefs geschmückt. Das Relief an der Südseite, von Albert Wolff, gegossen von Eichwede in Hannover, stellt den Einzug des Kaisers an der Spitze seines Heeres in Berlin dar, so, daß die Gestalt des Kaisers selbst den Mittelpunkt einnimmt, hinter ihm die Prinzen, vor ihm Bismarck, Moltke, Roon und hervorragende Heerführer. Den Prinzen folgt das Heer mit Regimentsmusik, zum Theil in einzelne Gruppen aufgelöst. Den Abschluß bildet das Brandenburger Thor. Dem entspricht auf der rechten Seite das Denkmal Friedrich Wilhelm's III., an dessen Stufen Krieger eroberte Adler und Fahnen niederlegen. Daran schließen sich die Vertreter der Stadt und die Ehrenjungfrauen, zum feierlichen Empfange bereit. Ist der Vorwurf an sich als der festliche Beschluß des ruhmreichen Krieges auch dankbar und interessant, so stellen sich doch vom künstlerischen Standpunkte unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Entweder der Künstler faßte den Zug als solchen in zusammenhängender Fortbewegung auf, und dann war eine gewisse Eintönigkeit nicht zu vermeiden, auch hätte der Empfang oder das Denkmal fortfallen müssen, weil nur ein Endpunkt möglich war.

Digitized by Go

Oder er löſte den Zug in einzelne Gruppen auf, und dies mußte auf Koſten der einheitlichen Kompoſition geſchehen. Er hat das letztere gewählt und dabei die entſtehenden Mängel wohl empfunden. Er hat geglaubt, ihnen dadurch abhelfen zu können, daß er die Perſon des Kaiſers als Mittelpunkt wählte und alles Uebrige in Beziehung zu ihm ſetzte. Dies hat er aber in zu äußerlicher Weiſe gethan, indem er z. B. Feldherren der vorderen Reihe ſich zum Kaiſer herumdrehen läßt und einige Perſonen der hinteren Reihe auf dieſelbe Weiſe zu den folgenden Soldaten in Beziehung ſetzt. Die Figur des Kaiſers iſt unverkennbar mit der größten Liebe ausgeführt. Streng im Profil gehalten, lenkt er mit der einen Hand ſein Roß, während die Rechte jene wohlbekannte Bewegung ausführt, welche das beſcheidene Abwehren mit dem freundlichen Entgegennehmen ſo vortrefflich zu verbinden weiß. Weniger glücklich ſind die Prinzen und Heerführer gelungen; ſogar ihre Portraitähnlichkeit iſt nicht über allem Zweifel erhaben. Die Pferde leiden an einer zu großen Ueberfülle, die ſich namentlich in den Hintertheilen unangenehm breit macht, obwohl ſich im Uebrigen der geſchickte Thierbildner nicht verkennen läßt. Recht anmuthig iſt die Gruppe zur Linken: eine Frau, die *ihren* heimkehrenden Landwehrmann umarmt, während der Sprößling im Vollgefühl auch ſeines Werthes das Gewehr ſeines Heldenvaters trägt. Dagegen zeigt uns die rechte Seite ein Paar nicht gelungener Figuren: den begrüßenden Bürgermeiſter und den Soldaten, der ganz nach vorn gebeugt Fahnen am Denkmal niederlegt. An die Endpunkte des Reliefs iſt mit Recht Bewegung und überſprudelnde Siegesfreude verſetzt worden, die ſich dann in allmählichen Abſtufungen zur ſtolzen freudigen Ruhe des Kaiſers koncentrirt. Aber dieſer Siegesjubel hat nicht den mächtigen vollen Ausdruck gefunden, der noch ſo friſch in unſerer Erinnerung lebt. Die Schöpfung des Künſtlers vermag uns nicht jene Tage der Begeiſterung lebendig und friſch vor die Seele zu rufen.

Carl Keil hatte auf der *Weſtſeite* des Denkmals eine dankbarere Aufgabe zu löſen. Die Hauptmomente des franzöſiſchen Krieges ſollten den Inhalt ſeiner Darſtellung bilden. Er theilte die Fläche — beiläufig iſt jedes Relief 41 Fuß lang und 6½ Fuß hoch — in drei ungleiche Abtheilungen ſo, daß ein breites Mittelfeld von zwei kleineren Seitenflächen eingeſchloſſen wird. Auf dem erſten Felde der Abmarſch zum Kriege: Abſchiedsſcenen, freiwillige Krankenpfleger, barmherzige Schweſtern, im Hintergrunde ein Bahnzug mit Dienſtperſonal. Das Mittelfeld umfaßt die einzelnen Momente der Schlacht von Sedan: ein Gefecht um eine Fahne, ein Verwundeter wird von einem Arzte verbunden, der Kaiſer umgeben von einer äußerſt zahlreichen Suite, der Kronprinz, Bismarck und Moltke. Der General Reille bringt den Brief Napoleon's. Ganz rechts ſteht ein Stadtthor mit der Inſchrift: Sedan, vor dem zwei Generale halten. Wo noch bei der Fülle von Figuren ſich ein Plätzchen bietet, ſind franzöſiſche Gefangene und Trophäen untergebracht. Das dritte Feld endlich ſtellt den Einzug in Paris dar, ziemlich paradenmäßig ohne hervorragendes Intereſſe, da von einer Disponirung und Entwicklung der Maſſen bei dem beſchränkten Raume nicht die Rede ſein konnte. Ganz rechts ſteht ein Pariſer Gamin mit der Pfeife im Munde, der ein burleskes Element in den Ernſt des Augenblickes hineinbringt und unſeres Erachtens ziemlich überflüſſig iſt.

Was uns zunächſt auffällt, iſt auch hier der Mangel einer einheitlichen Kompoſition, eines künſtleriſch ausgedrückten Zuſammenhangs des Ganzen, vornehmlich auf dem Mittelbilde. Denn das Feld zur Rechten bietet nur eine Scene, während das zur Linken der Natur des dargeſtellten Momentes gemäß mehrere Scenen umfaſſen mußte. Aber auch hier fehlt als zuſammenſchließender Gedanke die allgemeine Begeiſterung, der hervorbrechende Enthuſiasmus, welcher z. B. auf dem *Siemering*'ſchen Germaniafrieſe einen ſo herrlichen, alle Herzen mächtig ergreifenden Ausdruck fand. Das Mittelbild ſoll uns das zeitliche *Nacheinander* der Hauptvorfälle der Schlacht von Sedan ſchildern, aber — und hier liegt die Klippe, die bisher nur die Hellenen glücklich umſchifft haben — im räumlichen *Nebeneinander*. Die Verbindung dieſer einander widerſtrebenden Momente macht auf den modernen Menſchen den Eindruck des Naiven, Einfältigen. Um dieſen Eindruck abzuſchwächen, iſt eine hohe idealiſirende Kraft von Nöthen, die ſich namentlich auf eine möglichſt geringe Anzahl von Figuren zu beſchränken weiß. Schwieriger als im Rundfries wird die Aufgabe bei einem Reliefſtreifen, der ſich in *gerader* Richtung fortſetzt. Aber auch hierfür haben uns die Griechen muſtergültige, Jedem bekannte Beiſpiele hinterlaſſen. Wir haben auf unſerem Relief eine mit *einem* Blick nicht zu umfaſſende Maſſe von Figuren, die keinen Eindruck bei uns zurücklaſſen kann, weil der Hauptmoment, die Uebergabe des Briefes, durch die Scene und Einzelfiguren der Seiten zuſammengedrückt wird und zu keiner Entwicklung gelangt. Auf dieſe *eine* Scene hätte ſich der Künſtler beſchränken müſſen, und er hätte durch klare, überſichtliche Gruppirung eine befriedigende Wirkung nicht verfehlt. Im Einzelnen läßt ſich manches einwenden. So iſt namentlich die Modellirung der Pferde ſchablonenhaft und ſteif. Die Faltengebung der Gewänder wirkt monoton. Auch ſind die trennenden, durchaus ſchmuckloſen Querleiſten ſtörend und unſchön. Der Künſtler hat dieſen Mangel wohl gefühlt und ſich alle Mühe gegeben, ihn einiger Maßen zu verdecken.

Ueber die Schlacht von Königgrätz, welche den Stoff für das dritte Relief auf der Nordſeite von

Digitized by Google

Moritz Schulz (gegossen in der Eisengießerei zu Berlin) geliefert hat, können wir uns kürzer fassen. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet die Begegnung des Kaisers und des Kronprinzen auf dem Schlachtfelde, jeder ist von vier Generalen begleitet. Gruppen von Kriegern drängen sich jubelnd an die Heerführer heran, während links die Schlacht in ihren letzten Augenblicken tobt. Verfolgte österreichische Reiter sinken an einer kleinen Kapelle mit der Statue des heiligen Nepomuk zusammen. Es scheint, als habe der Künstler den böhmischen Schutzpatron in Mitleidenschaft ziehen wollen. Aber der traurige Gesichtsausdruck des Heiligen wirkt eher entgegengesetzt auf den Beschauer. Die Rettung eines Verwundeten durch einen Krieger erinnert an ähnliche Gruppen auf griechischen Reliefs mit Amazonenkämpfen, womit aber kein Tadel ausgesprochen sein soll. Weiterhin wird die Komposition weniger erfreulich. Verwundete werden auf einem Bauernwagen mit schrecklich abgetriebenen Pferden untergebracht. Daneben spielt die Regimentsmusik, wahrscheinlich mit Bezug auf die mittlere Scene. Den Abschluß bildet zur Linken, dem zusammenstürzenden Oesterreicher entsprechend, ein sterbender preußischer Krieger. Man begegnet hier trotz mancher Mängel im Einzelnen, die namentlich die Mittelgruppe treffen, wenigstens dem Bestreben, eine einheitliche Komposition zu schaffen, die von einem gemeinsamen Mittelpunkte aus nach den Seiten zu in verschieden abgestuften und verschieden gestimmten Tönen ausklingt.

Wir haben bei der Beschreibung der einzelnen Reliefs absichtlich die umgekehrte historische Reihenfolge gewählt, um wenigstens unserer Darstellung einen befriedigenden Abschluß zu geben. Denn das vierte und letzte Relief, auf den dänischen Krieg bezüglich, von Alexander Calandrelli übertrifft die drei anderen in so bedeutendem Maße, daß selbst dem blödesten Auge, dem kunstverhärtetsten Gemüthe der eminente Abstand in schlagender Weise entgegentritt. Wir gestehen offen, daß wir nach Calandrelli's Entwurf zum Goethedenkmal keine großen Erwartungen von seinem Relief gehegt haben. Wir freuen uns darum doppelt über die freudige Ueberraschung, die wir dem Künstler verdanken. Die gesammte Fläche ist in zwei Theile getheilt, deren einer den Auszug, der andre die hervorragendste Episode des Befreiungskampfes, die Erstürmung der Düppler Schanzen darstellt. An gemeinsamem Altar stehen in idealer Eintracht links ein evangelischer Geistlicher, der den zurückbleibenden Verwandten der Ausziehenden den Segen ertheilt, rechts ein katholischer Priester, welcher ein stattliches Paar vereinigt. Denn der Bräutigam muß vom Altar in die Schlacht. Schon ziehen die Schaaren seiner Brüder, begleitet von dem begeisterten Jubel des Volkes, zum blutigen Ringen hinaus, mitten unter ihnen hoch zu Roß die populäre Gestalt des alten Wrangel. Noch drängen sich Frauen und Kinder zum letzten Abschied an die davonziehenden Krieger. Verschiedene Momente, deren einer sich aus dem andern natürlich und ohne Zwang entwickelt, von der entsagungsvollsten Ruhe bis zur lebhaftesten, stürmischen Bewegung! Noch höheres Lob verdient der Kampf auf der Schanze, welcher das zweite Feld einnimmt. Nicht den Moment des endlichen Sieges hat der Künstler mit weiser Einsicht gewählt, sondern eingedenk der Vorschrift unseres großen Kunstrichters den Moment vor der Entscheidung. Der größere Theil der Preußen hat bereits die Schanze erstiegen, andere sind noch bemüht, sie mit äußerster Kraftanstrengung zu erklimmen. Noch steht auf der Höhe ein dänischer Offizier, der mit erhobenem Revolver sich den andringenden Feinden entgegenwirft. Aber um ihn haben sich die Reihen gelichtet. Todte und Verwundete decken den Boden. Hinter ihm entspinnt sich ein verzweifelter Kampf zwischen einem Dänen und einem Preußen, der seinen Gegner mit eisernem Griff an der Kehle gepackt hält, eine äußerst lebensvolle Situation von der ergreifendsten Wahrheit. Durch das Ganze geht trotz der realistischen Durchführung im Einzelnen ein idealer Schwung, der die Begeisterung des Künstlers auf den Beschauer überträgt.

Vorgänge jüngster Vergangenheit in idealer poetischer Verklärung und in einem fast idealen Gewande der Gegenwart vorzuführen, welche jene Ereignisse als etwas Miterlebtes in frischer Erinnerung hält, ist gewiß eine schwere Aufgabe für den bildenden Künstler. Wir können aber mit vollem Rechte sagen, daß A. v. Werner seine Aufgabe, den Kampf und die Einigung Deutschlands in idealer Weise darzustellen, mit großen Glücke gelöst hat. Er hat es verstanden, Sage, Poesie und Wirklichkeit in so harmonischer Weise zu verbinden und diese Harmonie so farbenprächtig zu gestalten, daß nirgends ein Mißklang stört oder eine frostige Allegorie erkältend in den Kreis der Gestalten tritt.

Hoch am Ufer des Rheins steht die Figur der Germania. Noch schmückt der Kranz des Friedens ihre Locken, aber ihre Hände greifen schon nach Helm, Schwert und Schild. Riesen reichen ihr aus der Tiefe die alten Waffen zur Abwehr entgegen. Ueber ihr schwebt Borussia kampferprobt und kampfgerüstet, Württemberg und Bayern eilen als willkommene Bundesgenossinnen herbei. Wenn auch unschuldige Kinder noch im Kornfeld zu den Füßen der Germania spielen, so braust schon vom Rhein her das Ungewitter herbei. Der Imperator, umflattert von der Tricolore, die Frankreich über seinem Haupte schwingt, steht im stolzen Siegesbewußtsein mitten unter seinen kampflustigen Schaaren. Seine fahle Blässe kontrastirt wirksam mit der Lebensfrische und dem freudigen Muth, der aus der Mitte der heranströmenden Deutschen den Feinden gleichsam entgegensprüht. Die Reitergestalt des

Digitized by Google

Prinzen Friedrich Karl ragt mächtig aus dem Kampfgetümmel hervor. Zu seinen Füßen liegt ein niedergeworfener Franzose. Jubelnd begrüßen Sachsen, Bayern und Preußen die im ersten Kampfe wiedergewonnene Einheit, die durch den Handschlag des Kronprinzen, welcher dem General Hartmann die Rechte bietet, besiegelt wird. Daran schließt sich, an der Frontseite des Denkmals, die Proklamation des neuen Kaiserreichs. Ein Herold überreicht der hehren Gestalt der Borussia, welche auf den Stufen des Thrones steht, die Kaiserkrone. Zur Rechten und Linken des Thrones gruppiren sich die deutschen Fürsten und Feldherrn, unter ihnen hervorleuchtend die Hünengestalt Bismarck's mit der Kaiserproklamation. Dies in allgemeinen Zügen der Inhalt der Komposition, welche erst zur vollen Würdigung gelangen wird, wenn der Eintritt in die Halle gestattet ist. Die Aufstellung des Bildes ist ohnehin nur eine provisorische, da es seinen definitiven Platz in der Nationalgalerie erhalten soll. An seine Stelle tritt eine Nachbildung in Glasmosaik, die von Salviati in Venedig ausgeführt wird.

Die Figuren sind durchweg überlebensgroß, beinahe kolossal, und doch ist weibliche Anmuth und Würde neben männlicher Wehrhaftigkeit und mannhafter Erscheinung mit gleicher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht. Vortrefflich ist besonders die Gruppe des Kronprinzen und des Generals v. Hartmann. Der Künstler soll ursprünglich eine Umarmung der beiden Heerführer beabsichtigt haben. Was auch für Gründe bei der späteren Aenderung mitgewirkt haben mögen, in ästhetischer und künstlerischer Hinsicht ist die gegenwärtige Anordnung nur zu billigen. Eine Umarmung zu Pferde wirkt immer unschön und zugleich beängstigend. Man denkt unwillkürlich, die Pferde könnten plötzlich die herzliche Umarmung durch Auseinanderweichen in unliebsamer Weise trennen. — Die Darstellung und die Komposition ist korrekt und fließend, der Gesammteindruck erhebend und die Leuchtkraft der Farbe von ungewöhnlichem Reiz. Man hat hier zum ersten Male das Gefühl, daß der Künstler hinter den Ereignissen nicht zurückgeblieben ist, daß die gewaltigen Thaten der deutschen Heere hier an hervorragender Stelle eine würdige Verherrlichung durch die Kunst erfahren haben. Das Bild v. Werner's möge uns neben dem Relief Calandrelli's für das minder Gelungene entschädigen, das uns die übrigen Künstler geboten haben!

Overbeck's letzte Kompositionen.

Wien, im September 1873.

Den Lesern Ihrer Zeitschrift ist bereits bekannt, daß ein glückliches Geschick, oder vielmehr mit einfachen Worten, die Gefälligkeit und der Kunstsinn Sr. Excellenz des Herrn Bischofes Stroßmair, den Wiener Kunstfreunden, sowie den zahlreichen Fremden, die gegenwärtig in unsern Mauern weilen, Gelegenheit geboten hat, Overbeck's letzte Kompositionen in den Originalentwürfen kennen zu lernen. Es sind die im Jahre 1868 vollendeten Kartons für die Gemälde der zu Diakovar errichteten neuen Domkirche, jener glänzenden Schöpfung moderner Kunst, die im entlegenen Südosten allen kommenden Zeiten als stolzes Denkmal deutscher Kultur dastehen wird. Zum Orte der Ausstellung wurden die Räume des österreichischen Museums ausersehen, wo sie auch neben den Sammlungen der Anstalt und der während der Monate August bis Mitte Oktober dort stattfindenden Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem hiesigen Privatbesitz, wie man meinen sollte, einen mächtigen Anziehungspunkt für die Besucher bilden könnten. Im Getreibe des Weltausstellungswesens gehen indessen derlei Erscheinungen leichter unbeachtet vorüber als zu andern Zeiten, und in der That hat die Literatur bisher keine eingehendere Notiz von den hochbedeutenden Schöpfungen des geschiedenen Meisters genommen; die Fluth des Modernen und Allermodernsten, die in Folge der großen Ausstellung über uns hereingebrochen ist, rauschte leicht begreiflicher Weise an diesen Werken um so eher vorüber, als ihnen der Stempel des Gegentheils aufgedrückt ist, als sie in eine andere, verklungene Welt des Gefühls zurückdeuten und dazu auch das Gewand der Form aus der Vergangenheit entlehnen.

Mein kurzer Bericht vermag ebenfalls keine erschöpfende Würdigung des Gegenstandes zu bieten; denn ich glaube, daß auch über diese letzten Arbeiten des Künstlers nur im Zusammenhange mit dem Vorausgegangenen gründlich geurtheilt werden kann, was hier zu weit führen würde. Ihre Leser haben vor nicht lang vergangener Zeit eine so gediegene, im Hinblick auf das Andenken des verklärten Meisters so edel weihevolle Würdigung seiner ganzen Bedeutung für die Kunst in diesen Blättern gefunden, daß ich deßhalb mich um so mehr auf ein bloßes Referat über das Gegenständliche der Kompositionen beschränken darf.

Zwölf der Kartons sind zur Ausführung in der Kirche bestimmt, vier von denselben wieder bilden die Entwürfe für die Zwickel der Pendentifs der Kuppel, zu deren Gegenstand in hergebrachter Weise die mächtigen Gestalten der Evangelisten, gleichsam als kraftvoller Träger der Stützen des Domes, gewählt sind. Wir dürfen in diesen Figuren von vier mit Lesen und Schreiben beschäftigten Männern, die auf den ersten Blick vielleicht sowohl unter einander als insbesondere im Vergleich mit den älteren Darstellungen derselben ziemlich gleichförmig erscheinen möchten, bei sorgfältiger Vertiefung in das Wollen des Meisters dessen feinen Sinn für die Gestaltung und Mannigfaltigkeit der Form mit Recht bewundern. Die würdigen Gestalten schweben in sitzen-

Digitized by Google

der Stellung auf Wolken, in ſehr einfacher Poſe; nur Matthäus erhielt durch das Ueberſchlagen des einen Beines eine gewaltigere Stellung als die übrigen. Marcus und Matthäus ſind als die Jüngeren, d. h. Männer im Zenith des Lebens aufgefaßt, kräftige Erſcheinungen von energiſchem Ausdrucke, namentlich der Erſtere, der etwas vom Eiferer Paulus an ſich hat. Lucas und Johannes ſind würdige Greiſe, der Erſtgenannte faſt dem Petrusideale etwas nahekommmend, während in Johannes der Künſtler, der ganzen Stimmung ſeiner Weltanſchauung getreu, nicht den Jüngling und Schoßjünger, ſondern den Alten von Pathmos im Sinne hatte. Auch die Art der momentanen Beſchäftigung der Vier iſt geiſtreich variirt. Marcus lieſt in dem Geſchriebenen, das er auf den Knieen liegen hat, und blättert mit gedankenvollem Antlitze nach rückwärts, — ein ſehr feiner und geiſtvoller Zug des Künſtlers, wodurch uns offenbar die Rückbeziehungen des Evangeliums auf die Propheten des alten Bundes vergegenwärtigt werden ſollen. Lucas iſt der gemüthliche Alte, ſchier wie Dürer's Hieronymus in der Zelle, voll Güte und ſtillem Frieden, doch hat ſich in dem Augenblicke, eben da er ſchrieb, ein trüber Gedanke ſeiner bemächtigt, er hält die Feder in der müßigen Hand, die Augen ſeitwärts auf einen Punkt in's Leere geheftet, vielmehr wohl in die Tiefe, von dem Wolkenſitz zur Erde nieder, zur Schädelſtätte! Matthäus hält die Feder empor und ſieht das Geſchriebene nach, da bringt ſein Begleiter, der Engel oder Menſch, Dornenkrone und Nägel herbei, deren ergreifende Tragödie ſeine Hand ja auf's vollkommenſte zu ſchildern berufen war. Johannes endlich, unter allen ſicherlich die Lieblingsfigur des Meiſters ſelber, der heitere ſilberhaarige Greis mit dem milden Angeſichte, hebt die Feder von der bis unten vollgeſchriebenen Seite empor und ſcheint ſein: Kindlein, liebet einander! ſprechen zu wollen, das ihm ja größer ſchien als jedes geſchriebene Gebet. So erblicken wir eine meiſterhafte Charakteriſtik mit wenigen, nur leiſe andeutenden Zügen in ſämmtlichen Figuren ausgeſprochen, in demſelben einfachen Geiſte, wie er die höchſte Kunſt der Vergangenheit auszeichnet. Am wenigſten Rein-Eigenes vom Geiſte des Meiſters entdecken wir im Matthäus, in deſſen Geſtalt durch die machtvollere Poſe, das Michelangeleske Kreuzen des Beins auf dem Knie des andern, etwas Fremdes eingeſchlichen ſcheint. Aber in Johannes waltet jene ganze mildbegeiſterte Stimmung der künſtleriſchen Richtung, deren Träger Overbeck in hervorragendem Maße geweſen.

Acht Kartons (2' 10" br., 3' 6" h.) behandeln in fortlaufender Reihenfolge die Geſchichte des heil. Petrus und zwar die Momente der Berufung, das Pasce oves, Chriſtus wandelt auf den Wellen, Petrus am Feuer im Hofe des Gerichtshauſes, Pfingſtfeſt, Petrus und Johannes heilen den Kranken an der Schwelle des Tempels, die Befreiung aus dem Gefängniſſe, die Kreuzigung. Die hervorragendſte unter dieſen Kompoſitionen iſt nach meinem Gefühle die erſtgenannte, die Berufung des Petrus am Geſtade des Sees. Ein wundervolles Maß durchdringt adelnd die einfache Gruppirung, eine ſtrenge Schlichtheit in dem Gebrauch der künſtleriſchen Mittel waltet vor, die freilich bisweilen (und noch mehr in den übrigen Entwürfen) faſt bis zur Nüchternheit getrieben erſcheint. Das Abſtrahiren von Allem, was allein *gefallen* will, die ſchier ascetiſche Beſchränkung auf das Nöthigſte, das genügt, um den Lehrzweck zur Geltung zu bringen, der dieſer Kunſt der oberſte Grundſatz iſt, worin dann das Liebliche, Schöne beinahe nur wie zufällig Stätte findet, nämlich wenn eben des Heilands mildes Bild vor Augen geführt wird, inſoweit der Gegenſtand es mit ſich bringt, nicht die Kunſt aber es fordert, — dieſe Richtung, die von Anfang an Overbeck's Princip geweſen, tritt in dieſen letzten Schöpfungen ſehr geſteigert auf. Während es in früherer Periode dem Künſtler noch mehr möglich war, Landſchaft und Menſchenzüge, jugendliche Formen, ſchöne Drapirungen ꝛc. als Schmuck der heiligen Darſtellung zu erkieſen, iſt hier immer mehr darauf verzichtet, ſo daß ſelbſt dieſe Natur, das Seegeſtade mit gebirgigem Hintergrunde, man möchte ſagen, bis zum bloßen Gerüſte einer Landſchaft eingeſchrumpft iſt. Ueber Chriſti Geſicht ſchwebt jene wehmuthsvolle Trübe, welche die alte Kunſt, ſelbſt der ſentimentalſten Richtung, ihm doch nur in *den* Momenten ſeiner Geſchichte verliehen hat, worin der Träger der Weltſünde ſeines künftigen Looſes gedenkend vorgeführt wird. Dieß fällt vor Allem beim Pasce oves auf, wenn man ſich der bei aller Milde doch markigen und herrlichen Geſtalt des Chriſtus erinnert, den Raffael in derſelben Kompoſition hingeſtellt hat. Eigenthümlich erſcheint auch auf allen dieſen Kartons die außerordentliche Größe und zuweilen der Anatomie widerſtreitende Geſtaltung der Körper. Die meiſten Figuren kommen auf 9 und mehr Kopflängen, wie denn ſo manches auch in anderer Beziehung an die Malerei des Quattrocento erinnert. Doch das ſind bekannte Dinge, die kaum wiederholt zu werden brauchen, wo von der Kunſt des Meiſters die Rede iſt; daß dieſe Eigenthümlichkeiten in ſeinen letzten Kompoſitionen faſt eher noch geſteigert als etwa gemildert an den Tag treten, verdient jedoch einige Beachtung. Ebenſo wäre andererſeits aber auch von den hier beſprochenen Werken zu ſagen, daß jener Grundzug der echten Kunſt, einer Kunſt, die einen ethiſch hochbedeutſamen Inhalt beſitzt und der es um denſelben ein heiliger Ernſt iſt, wie das nur in ihren beſten Tagen zu rühmen war, auch hier machtvoll vorhanden iſt. Tritt die Form und ihre Schönheit zuweilen auch empfindlich vor dem Be-

Digitized by Google

streben, den Inhalt zur Geltung zu bringen, in den Hintergrund, so überwiegt dieser erhabene Gegenstand durch seine Fülle gedankenvoller Motive doch wieder so sehr das Anrecht, welches die äußere Erscheinung hätte, daß die Gesammtwirkung keine störende, ja auch keine unkünstlerische genannt werden kann. Man vermag diese Kunst der mittelalterlichen, in der fast dieselben Verhältnisse obwalten, zwar deßhalb nicht gleichzustellen, weil ihre Zeit eben nicht die mittelalterliche ist, sondern eine einseitige Ueberzeugung nur sie mitten in die fremde Welt der Gegenwart geschaffen hat; aber hiervon abgesehen, theilt sie vielfach doch die Größe, die Reinheit des Willens und den Ernst, der auch den Kunstschöpfungen jener entschwundenen Periode innewohnt. Den vorliegenden letzten Arbeiten Overbeck's darf dieses Lob ferner auch um so verdienter nachgesagt werden, weil an ihnen jenes störende Element, das ihre Vorgänger so häufig und nicht zum Vortheil von ihren Mustern, den Werken des Mittelalters, unterschied, die tendenziöse Reflexion, merkwürdigerweise trotz des heutzutage für einen Künstler wie Overbeck dazu sehr verlockenden Sujets, — der Geschichte Petri, — nicht bemerkbar wird.

Endlich erübrigt mir noch, der großen mit Bleistift in Konturen ausgeführten Zeichnung zu gedenken, welche der Ausstellung gleichfalls beigegeben ist, des jüngsten Gerichtes. Auf den ersten Blick überraschen bereits die zahlreichen und klar ausgesprochenen Reminiscenzen an berühmte Vorbilder, die die Komposition aufweist. Die Anordnung der Seligen ist dem Beispiele der Disputa in deren oberem Kreise entnommen, doch sind hier, weniger glücklich, zwei Cercles der Heiligen stockwerkartig auf eigenthümlich dünnen, brettchenartigen Wolken übereinander gebaut. Im Uebrigen gemahnt Vieles an das Fresco der Sistina, Anderes an Altdeutsche. Die Hauptschwäche der Komposition beruht jedenfalls darin, daß die obere Hälfte streng architektonisch, symmetrisch geordnet ist, während die Gruppen der Seligen und Verdammten auf Erden, sowie die zum Himmel Aufschwebenden ohne jeden Plan wirr und wahllos durcheinander gerüttelt erscheinen, — wenn in diesem Gegensatz nicht vielleicht eine Absicht zu suchen sein sollte. Wäre dem nun auch also, so gälte doch nur wieder dafür das Obengesagte, daß unter diesem Sinne Schönheit und Maß der Schöpfung merkbaren Abbruch erlitten. Die Figur Christi in weitfaltigem Mantel, — weder der König der mittelalterlichen, noch der Jupiter der Michelangelesken Kunst, — hat eine sehr unruhige Bewegung dadurch erhalten, daß er in den Lüften seines Wolkensitzes mit dem linken Fuße einen Stoß führt gegen die unten befindlichen Verdammten, gewiß ein drastisches, aber kein glückliches Motiv! Einzelnes ist von wunderbarer Schönheit, wie z. B. das holde Mädchen, welches von zwei Engeln zur Höhe emporgeleitet wird, noch wankend und schwindelnd in ihrem Fluge, als läge noch die Betäubung des langen Todesschlafes nachwirkend über ihr.

A. Ilg.

Nekrologe.

Henry Scheffer, ein begabter französischer Historienmaler, Neffe Ary Scheffer's und Schwager Ernest Renan's, ist in Venedig einem Brustleiden erlegen.

Tschaggeny, Edmond J. B., einer der bekanntesten belgischen Thiermaler, Schüler von Verboeckhoven, ist am 5. September in seiner Geburtsstadt Brüssel im Alter von 55 Jahren gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Ausstellung alter Gemälde aus dem Wiener Privatbesitz im Oesterreichischen Museum zu Wien bleibt auf zahlreiches Verlangen noch bis zum 12. Oktober geöffnet.

Inserate.

Bekanntmachung.

(185)

Gemäß § 6 des Concurrenzausschreibens vom 23. December 1872 wird hiermit öffentlich bekannt gemacht, daß in der Concurrenz für den Bau des Museums der bildenden Künste in Breslau der erste Preis von 1,200 Thalern dem Project mit dem Motto „J", der zweite Preis von 600 Thalern dem Project mit dem Motto „Silesia", der dritte Preis von 300 Thalern dem Project mit dem Motto „Phidias" ertheilt worden ist.

Die nicht prämirten Entwürfe werden gemäß § 7 des Concurrenzausschreibens innerhalb 6 Wochen auf Kosten des Comité's zurückgegeben. Die Rückgabe beginnt am 20. October c. Um bei der Rückgabe die Anonymität thunlichst aufrecht zu erhalten, werden die Herren Verfasser, welche ihre Namen dem Comité-Bureau nicht zu nennen wünschen, ersucht, die Adresse, an welche die Rückgabe erfolgen soll, in einem mit dem Motto unterzeichneten, von derselben Handschrift, wie die Aufschrift auf dem versiegelten Couvert, herrührenden Schreiben dem Comité-Bureau anzugeben. Am 30. October c. werden die Couverts, zu denen die Projecte auf dem vorbezeichneten Wege noch nicht reklamirt sind, geöffnet und geschieht die Rücksendung an die im versiegelten Couvert enthaltenen Adressen.

Breslau, den 23. September 1873.

Das Comité-Bureau.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Follo-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Geschichte der PLASTIK.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Digitized by Google

Drugulin's Leipziger Kunst-Auction.

Montag, den 6. October, und folgende Tage:

Sammlung von E. de Pradt van Muiden.

Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte älterer wie neuerer Meister **in vorzüglichen Exemplaren**. Kataloge durch die bekannten Buch- und Kunsthandlungen, oder franco gegen franco direct von

(180) **W. Drugulin in Leipzig.**

Im Verlage von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart** erschien: (186)

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN RENAISSANCE

von

WILHELM LÜBKE.

Mit Illustrationen.

Vierte Abtheilung. (Schluss.) Preis 3 Thaler.

(Auch unter dem Titel: **Geschichte der Baukunst von Franz Kugler, V. Band.**)

Mit dem Erscheinen dieser Lieferung ist das Werk vollständig und damit zugleich die **„Geschichte der Baukunst von Franz Kugler"** in 5 Bänden abgeschlossen.

Preis der 5 Bände 27 Thlr. 26 Sgr.

Preis des 5. Bandes allein (Deutsche Renaissance) 9 Thlr. 16 Sgr.

Soeben wurde ausgegeben: (187)

William Hogarth's Zeichnungen.

Nach den Originalen in Stahl gestochen.

Mit der vollständigen Erklärung desselben von G. C. Lichtenberg. Herausgegeben mit Ergänzung und Fortsetzung desselben, nebst einer Biographie Hogarth's von Dr. Franz Kottenkamp.

Dritte, auf's Neue durchgesehene und verbesserte Auflage.

1. Lieferung Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

(Vollständig in 4 Lieferungen bis November d. J.)

Ausser der gegen die früheren Ausgaben wesentlich sorgfältiger behandelten typographischen Ausstattung sind es besonders die Stiche, welche für diese neue Auflage eine eingehende sachgemässe Revision und Retouche erfahren haben, wie auch der erklärende Text einer sorgfältigen Durchsicht Seitens eines gründlichen Kenners englischer Literatur- und Kulturgeschichte unterzogen worden ist.

Rieger'sche Verlagsbuchhandlung in Stuttgart.

Im Verlag des **Leipziger Kunst-Comptoirs** (W. Drugulin) ist erschienen: (179)

Massaloff, N., (Membre de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de St. Pétersbourg.) **Les chefs d'œuvre de l'Ermitage Impérial de Saint-Pétersbourg.** Gravés à l'eau-forte. Epreuves d'Artiste. Première série. Vingt gravures. In Mappe. Thlr. 40. —

——— Les Rembrandt de l'Ermitage Impérial de Saint-Pétersbourg. Epreuves d'Artiste. Quarante gravures. In Mappe. Thlr. 80. —

Drugulin, W., Allart van Everdingen. Catalogue raisonné de son œuvre gravé. Orné de quatre héliographies. Thlr. 3. 10.

Rudolph Meyer's Kunst-Auction.

(Dresden, Amalien-Straße No. 8, part., im Kunst-Salon.)

Der Druck des Catalogs der für Ende September in Aussicht gestellt gewesenen **grösseren Kupferstich-Auction** hat sich verspätet und wird derselbe erst Anfang October zur **zur Versendung** gelangen, die Auction selbst **vier Wochen darauf** stattfinden. **Kunstfreunde, die bisher nicht schon regelmäßig Cataloge erhielten,** sind gebeten, ihre werthen Adressen per Correspondenz-Karte einzusenden. (184)

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Soeben erschien:

Aesthetik.

Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben u. in der Kunst.

Von

Moriz Carrière.

Zweite neu bearbeitete Auflage.

Zwei Theile. 8. Geh. 6 Thlr. Geb. 7 Thlr.

Soeben erschien bei **Wilhelm Engelmann** in **Leipzig:**

Das Leben des Malers Adriaen Brouwer.

Kritische Beleuchtung **der über ihn verbreiteten Sagen**

von

Dr. Wilh. Schmidt.

gr. 8. 1873. broch. 12 Ngr.

Soeben erschien in **C. W. Kreidel's** Verlag in Wiesbaden und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

JULIUS BRAUN

Geschichte der Kunst

in ihrem Entwicklungsgang **durch alle Völker der alten Welt** hindurch auf dem Boden der Ortskunde nachgewiesen.

Zweite Ausgabe.

Mit einem Vorwort

von

Franz Reber.

2 Bde. gr. Lex.-8°. broch. 4 Thlr.

Durch **Schliemann's** Forschungen ist die Aufmerksamkeit wieder dem **Braun'schen** Werke zugewendet worden, dessen Werth in der Einleitung von Herrn Professor Reber in verdienter Weise gewürdigt wird. Das Buch ist weder veraltet, noch durch ein anderes seit seinem Erscheinen ersetzt worden. Es wird Philologen, Geschichts- und Kunstfreunden in der neuen, im Preise ermässigten Ausgabe bestens empfohlen. (172)

In allen Buchhandlungen zu erhalten

Californische Novellen.

Von **Bret Harte.** Min.-Ausg. 24 Ngr.

Mit dem 17. October beginnt die Zeitschrift für bildende Kunst ihren IX. Jahrgang. — Der Subscriptionspreis pro anno beträgt fernerhin 25 Mark. Um möglichst baldige Erneuerung des Abonnements ersucht:

Die Verlagshandlung.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Digitized by Google

VIII. Jahrgang. Nr. 52.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

10. October 1873.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Am 17. October erscheint das 1. Heft des neuen (IX.) Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst mit Beiblatt Kunstchronik No. 1. Der Subscriptionspreis beträgt pro Anno fernerhin 25 Mark. Um möglichst baldige Erneuerung des Abonnements ersucht

Die Verlagshandlung.

Inhalt: Die dreizehnte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst. — Die Ausstellung der Gemälde alter Meister aus dem Privatbesitze zu Brüssel. — Nekrologe: Winterhalter; Cender. — Biographie Rauch's. — Nationalchalcographisches Institut in Spanien. — Wiener Weltausstellung. — Janssen's Wandbilder für den Rathhaussaal zu Crefeld. — Inserate.

Die dreizehnte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst.

* Vom 28. bis zum 30. August hielt die Verbindung für historische Kunst in Wien ihre dreizehnte Hauptversammlung ab, zu welcher fünfzehn Mitglieder in Vertretung der Aktionäre erschienen waren. Zum ersten Präsidenten wurde der Kanzler des Königreichs Preußen Herr v. Goßler, zum zweiten Präsidenten Herr Graf Kaunitz aus Prag gewählt; die Schriftführung übernahm Herr Prof. Dr. Laband aus Straßburg. Nach der Eröffnungsrede des Geschäftsführers der Verbindung, Herrn Schulrath Looff aus Langensalza, und der Ansprache des Präsidenten v. Goßler, welche Beide unter den hingeschiedenen Mitgliedern vor Allem des unvergeßlichen, um die Verbindung hochverdienten Eggers mit warmen Worten gedachten, wendete sich die Versammlung dem Berichte des Geschäftsführers über den Geldstand der Verbindung und deren künstlerische Aufgaben zu.

Dem Auszuge aus der Rechnung vom September 1871 bis Juli 1873 zufolge beliefen sich die Einnahmen in diesem Zeitraume auf 18,592 Thlr., die Ausgaben auf 7858 Thlr., so daß ein Kassenbestand von 10,374 Thlrn. verblieb. Den Anforderungen der Mitglieder an Zusendung von Vereinsbildern konnte nur mangelhaft genügt werden, da nur wenige Bilder zum Umlaufe vorhanden waren. Die letzte Hauptversammlung hatte beschlossen, bei den Malern A. v. Werner in Berlin und Pauwels in Weimar Bestellungen zu machen. Ersterer war wegen zahlreicher anderer Arbeiten nicht im Stande, einen Auftrag anzunehmen, Letzterer siedelte im September 1871 nach Antwerpen über, und verlor dadurch (nach § 1 der Statuten) das Anrecht, von der Verbindung, welche nur Kunstwerke Deutscher oder doch an einer deutschen Kunstschule thätiger Künstler in's Auge zu fassen hat, berücksichtigt zu werden. Der Vorstand hat es daher im Interesse der Verbindung für nöthig erachtet, selbständig die entstandenen Lücken auszufüllen und bei dem Maler Gustav Spangenberg in Berlin das der Vollendung nahe Bild: „Luther's Einzug in Worms" zum Preise von 4000 Thlrn. anzukaufen.

Obwohl das Bild Spangenberg's der Versammlung nicht vorgeführt werden konnte, genehmigte dieselbe doch auf Antrag des Herrn Geh. Regierungsrathes Dr. R. Schöne, welcher die ausgezeichneten Eigenschaften des Bildes hervorhob, einstimmig dessen Ankauf.

In die Revisionskommission wurden sodann die Herrn Dr. Gaedertz und Dr. Matsen, in die Kommission zur Berichterstattung über die anzuschaffenden oder zu bestellenden Bilder die Herrn Prof. Eisenmenger, Dr. Schoene, Malß, v. Dalwigk und Heidl, in die Kommission zur Verloosung der Vereinsbilder die Herrn v. Goßler, Graf Kaunitz, Dr. Gaedertz, C. Meyer und Prof. Laband gewählt; endlich folgende zwei Aenderungen der Statuten auf Antrag des Geschäftsführers angenommen:

Digitized by Google

Zu § 11 iſt folgender Zuſatz hinzuzufügen:

„Die Ausſteller haben nach beendigter Ausſtellung die Bilder koſtenfrei zur Eiſenbahn befördern zu laſſen, ſo daß Nachnahme für Rollgeld, Vergütung des Spediteurs, für Frachtbrief u. ſ. w. nicht erhoben wird. Hat der Ausſteller Auslagen für Reparatur der Rahmen oder Kiſten gehabt, ſo iſt Rechnung darüber dem Geſchäftsführer zu überſenden.“

§ 13 ſoll folgende Faſſung erhalten:

„Die Kunſtwerke ſind (bei der Thuringia in Erfurt) für die ganze Dauer des Umlaufs gegen Feuersgefahr verſichert, ſo daß es Seitens des Ausſtellers nur einer Anzeige bei dem im Orte befindlichen Agenten der Verſicherungsgeſellſchaft bedarf. Transport-Verſicherung findet nur auf Antrag des Empfängers der Bilder ſtatt.“

Nachdem am zweiten Verſammlungstage die Prüfungskommiſſion in der Kunſthalle der Weltausſtellung mit der Muſterung der etwa für die Verbindung in Betracht kommenden Bilder beſchäftigt geweſen war, trat die Verſammlung am dritten Tage wieder im Plenum zuſammen und nahm die Berichte der Komité's entgegen.

Die Verloofung ergab, daß das Bild von Piloty: „Ermordung des Julius Cäſar“ auf Aktie 16,b des Kunſtvereins zu Hannover, das Bild von Bode: „Der Graf von Habsburg“ auf Aktie 43,c des Herrn Kaufmann-Aſſer in Köln gefallen iſt. — Auf Antrag des Herrn v. Dalwigk wurde dem Vorſtande über die Rechnungsablage die Decharge ertheilt. — Nach dem Berichte des Herrn Dr. Schöne wurde keines der eingeſandten Bilder (und Skizzen) für den Ankauf oder zur Beſtellung geeignet erkannt. Ausgeſchloſſen von dieſem Berichte war die erſt am letzten Verſammlungstage eingelaufene Photographie eines Kartons von Prof. Groſſe, welcher eine Scene aus der „Göttlichen Komödie“ des Dante (Fegefeuer, Geſang II, Vers 19 ff.) zum Gegenſtande hat.

Die Schönheit und Bedeutſamkeit dieſer Kompoſition erregte ſofort das lebhafte Intereſſe der Verſammlung, und nach eingehender Debatte beſchloß dieſelbe auf Antrag des Präſidenten v. Goßler mit allen gegen eine Stimme:

„Der Vorſtand möge mit Herrn Profeſſor Groſſe verhandeln, in welcher Größe, Art und für welchen Preis das vorgelegte Bild auszuführen ſei, um geeigneten Falles das Bild bei dem Künſtler für die Verbindung zu beſtellen. Zugleich werde der Vorſtand ermächtigt, wenn nach dieſen Verhandlungen die Beſtellung dieſes Bildes als nicht ausführbar ſich erweiſen ſollte, ein anderes geeignetes Bild bei demſelben Künſtler zu beſtellen.“

Ein von Herrn Katzenſtein geſtellter Antrag:

„Die Verſammlung wolle beſchließen, Skizzen hiſtoriſcher Gemälde anzuſchaffen,“

fand keine Zuſtimmung.

Der Antrag des Herrn Prof. v. Lützow:

„Der Vorſtand möge ermächtigt werden, mit Herrn E. v. Gebhardt in Düſſeldorf in Verbindung zu treten, damit er einen Entwurf vorlege, und geeigneten Falles ein Bild von ihm zu erwerben oder bei ihm zu beſtellen,“

wurde einſtimmig angenommen.

Wir können nur lebhaft wünſchen, daß die Verhandlungen des Vorſtandes mit den beiden genannten Künſtlern zu gutem Ende führen mögen!

Nachdem dann zum Orte der nächſten Hauptverſammlung Stuttgart, und an Stelle des verſtorbenen Eggers Herr Dr. Schöne in den Vorſtand gewählt worden war, ſchloß der Vorſitzende die Verſammlung mit dem Ausdrucke des Dankes gegen den Oeſterreichiſchen Kunſtverein und die Wiener Akademie der bildenden Künſte, welche ihre Räume für die Sitzungen und Ausſtellungen der Verbindung freundlichſt zur Verfügung geſtellt hatten.

Die Ausſtellung der Gemälde alter Meiſter aus dem Privatbeſitze zu Brüſſel.

Der Kunſtfreund, der dieſen Sommer Europa durchkreuzt hat, wird eine mehr als gewöhnlich reiche Gelegenheit gehabt haben, ohne Mühe und Zeitverluſt in die verborgenen Heiligthümer der Privatgalerien hineinzublicken. Sowohl Wien als Brüſſel haben Ausſtellungen veranſtaltet, welche eine ſchöne Reihe von Gemälden alter Meiſter aus dem Privatbeſitze zur Anſchauung bringen, und auch Aachen iſt auf glänzende Weiſe daran betheiligt, da die Suermondt'ſche Sammlung mehr als 120 Gemälde und 44 Handzeichnungen zu der Brüſſeler Ausſtellung beigeſteuert hat.

Die „Exposition de tableaux et dessins d'anciens maîtres, organisée par la société Néerlandaise de bienfaisance à Bruxelles“ wurde im Frühſommer mit 359 Nummern in den Räumen des Induſtriepalaſtes, wo ſich bekanntlich auch das Gemälde-Muſeum, die Bibliothek u. ſ. w. befinden, dem Publikum geöffnet.

Der wohlthätige Zweck der Ausſtellung brachte ſie mit einem Tombola-Unternehmen in Verbindung, deſſen Ausſtellung in den vorderſten Sälen freilich den guten Geſchmack des Beſchauers auf eine recht harte Probe ſtellte, indem man ſich durch unzählige Sophakiſſen, mit figürlichen Broderien, durch Pantoffeln und andere Dinge verwandter Art durcharbeiten mußte, um zu den heiligen Hallen der alten Meiſter zu gelangen.

Da wurde man nun freilich für ſeine Mühe reichlich belohnt. Denn die Werke, die man ſonſt mit unſäglicher Mühe einzeln aufſucht, und die man ſich glücklich ſchätzt, ein Paar Augenblicke in einem ſchlechtbeleuch-

Digitized by Google

teten Gemache doch mit eigenen Augen geschaut zu haben, sind hier in mannichfaltiger Auswahl vorhanden und dem Studium des Forschers zugänglich; ja Meister, die in den öffentlichen Sammlungen Belgiens gar nicht vertreten sind, präsentirten sich in mehrfachen Arbeiten.

Es würde eine sehr dankbare, aber auch eine sehr schwierige Aufgabe sein, diese Ausstellung in ihrer ganzen Ausdehnung kritisch zu würdigen; wir müssen uns heute nur auf einen einfachen Bericht beschränken, was uns durch den sehr gewissenhaft ausgearbeiteten, von der Direktion des Unternehmens publizirten Katalog erleichtert wird.

Die Ausstellung greift bis auf Jan van Eyck zurück, von dem aus der Suermondt'schen Sammlung zwei, schon in München 1869 ausgestellte Bilder vorliegen, die stehende heilige Jungfrau mit dem Brillanten-Diademe in der von reichem Sonnenlicht durchleuchteten gothischen Kirche, und das berühmte Portrait eines Greises mit Pelzmütze und einer Nelke in der Hand, zwei kleine mit meisterhafter Feinheit ausgeführte Arbeiten, unter denen die letztere bekanntlich von Gaillard gestochen und unter dem Namen „L'homme à l'oeillet" in der „Gazette des Beaux-Arts" publizirt worden ist.

Außerdem hat Herr Suermondt noch ein drittes Eyck'sches Bild ausgestellt, von etwas größeren Dimensionen, die „Vierge aux citronniers", die in dieser Zeitschrift abgebildet und von Hotho beschrieben wurde: bekanntlich schreiben Hotho und Heris das Bild dem Hubert van Eyck zu, während es Lübke in seinem Handbuch der Kunstgeschichte dem Jan zueignet, und zwar als ganz authentische Arbeit; mir scheint, die ganze Frage von dem Antheile der zwei van Eyck's an den verschiedenen Werken ist weder durch diese noch durch irgend eine andere Arbeit der Meister mehr zu lösen. Ueber eine Gerard David zugeschriebene Madonna mit dem Kinde auf dem linken Arme, dem sie Rosen entgegenhält, aus der Suermondt'schen Sammlung (früher Coll. Merle) darf ich keine bestimmte Meinung aussprechen.

Quentin Matsys ist durch zwei Bilder vertreten, die heilige Elisabeth von Portugal, gleichfalls Herrn Suermondt gehörig, ein kleines Brustbild mit der Inschrift in goldenen Buchstaben auf schwarzem Grunde: „Arainha santa Isabel", und einen mit Dornen gekrönten Christus, dem Herrn Arthur Stevens in Brüssel gehörig, in dem Typus auf dem Löwener Bilde von Dirk Stuerbout in der Peterskirche sehr ähnlich.

Die älteren deutschen Schulen sind ebenfalls meistens durch Suermondt'sche Bilder, sowie durch einige Handzeichnungen vertreten; so fand ich aus der Kölner Schule des 14. Jahrhunderts eine hübsche Madonna, das Christuskind tragend, zu den Füßen Sonne und Mond, auf Goldgrund; von Dürer den aus den Sammlungen Kirschbaum in München (1822) und von Holzschuher in Nürnberg stammenden greisen Kopf mit langem Bart, Studie zu einem der gestochenen Apostel, St. Paulus, nebst einer mit weiß gehöhten Federzeichnung aus der Coll. Thibaudeau, jetzt Herrn Suermondt angehörig: die heilige Familie am Fuße eines Baumes von Engeln bedient, sammt einer Madonna in gothischer Nische, Federzeichnung aus der Sammlung Andréossy stammend.

A. Altdorfer ist durch seine Satyrfamilie mit Monogramm und Jahreszahl 1507, Aldegrever durch die Steinigung der zwei Greise, die Susanna fälschlich angeklagt, repräsentirt. Die Komposition ist durch die von Aldegrever selbst gestochene Folge: Geschichte der keuschen Susanna, 4 Bl. v. 1555 bekannt. Cranach d. ä. tritt mit dem Porträt: Sibylla, Herzogin von Cleve, Gräfin v. d. Mark, auf; das Bild, auf bläulichem Grunde gemalt, zeigt das bekannte Monogrammzeichen des Meisters; ebenso liegt eine Handzeichnung von Cranach vor: Ritter und Dame unter Bäumen am Schloß, Federzeichnung, früher in der Coll. Andréossy.

Von H. Holbein d. j. waren ursprünglich nicht weniger als vier Bilder ausgestellt, von denen aber zwei schon früh zurückgezogen wurden. Sie gehörten dem Obersten de Formanoir und stellten einen 59jährigen Mann und eine 56jährige Frau vor; das erstere Bildniß war mit der Jahreszahl 1543 bezeichnet. So beschränkten sich später die Holbein's auf den jungen Mann mit blondem Bart und mit Handschuhen in den zusammengelegten Händen, in Dreiviertelansicht mit der Inschrift: Anno 1541, aetatis suae 37, der schon in München 1869 und 1871 in Dresden zu sehen war und aus den v. Sybel'schen und Merle'schen Sammlungen stammt, nebst dem jungen Manne, ebenfalls mit blondem Bart, aber mit Handschuhen in der linken Hand, früher der Koll. Schönborn in Wien gehörig, und in der Gazette des Beaux-Arts von 1869 gestochen; beide jetzt der Suermondt'schen Sammlung gehörig.

Natürlich ist die niederländische Schule weit reicher repräsentirt: die Brueghels, van Dyck, Jordaens, Rubens sind alle mehr oder weniger vertreten; der Großmeister Rubens, wie es mir scheint, am wenigsten bedeutend, trotz der 12 Nummern, die ihm gehören. Der Umstand, daß hier meist kleinere Studien und Skizzen anstatt der riesenhaften Leimwände, auf deren breiten Flächen er seinen Genius sich tummeln zu lassen liebte, versammelt sind, und nebenbei auch der Umstand, daß das Auge in Belgien durch seine besten Arbeiten verwöhnt ist, mögen dazu beigetragen haben. Da finden sich nur drei Studien zu den heiligen drei Königen für das Antwerpener Bild, Anbetung der Könige, der Gräfin Amédée de Beauffort gehörig, zwei Löwen aus dem Besitze S. M. des Königs von Belgien, zwei Hand-

Digitized by Google

zeichnungen, ein männliches Portrait en face mit höchst energischem Gesichtsausdruck und reich gefaltetem Mantel (früher Coll. Patureau, Paris 1857), die erste Skizze zu dem Calvarienbilde, das unter dem Namen „Coup de lance", für eine Kirche in Antwerpen gemalt, sich jetzt im Museum daselbst befindet, und von S. Bolswert gestochen ist, Mars und Venus aus der früheren Jabach'schen Sammlung in Köln, das Glück (ebenso), die Stadt Paris sich dem König Heinrich IV. übergebend (Pendant zu dem Triumphzuge Heinrich's IV. in Lord Hertford's Sammlung), endlich der Engelsturz, die ausgeführte Skizze zu dem großen Münchener Bilde und Pendant zu der Himmelfahrt der Seligen in München. Wie dieses Bild, ist es auf Holz gemalt und von denselben Dimensionen. Die zuletzt genannten Bilder gehören Herrn Suermondt. — Jordaens ist nur durch das Portrait seiner Frau, dem Fürsten Galizin gehörig, repräsentirt; van Dyck aber desto zahlreicher, und interessant ebenso sehr wegen der religiösen Bilder, deren mehrere da sind, Pietà, Skizze grau in grau, und Calvarienberg ebenso, (Herr Suermondt), Kreuzabnahme (Wittwe v. d. Aa, St. Nicolas), Himmelfahrt der heil. Jungfrau (Marquis d' Assche), Gruppe von drei Engeln (Graf de Romrée), als wegen der wenigen vortrefflichen Portraits, das des Präsidenten Roose mit der Stadt Brüssel im Hintergrunde (Gräfin Beauffort), von Leonard gestochen, und das bekannte des „Thomas François de Savoye; prince de Carignan" von Pontius gestochen (grau in grau). Von Brueghel und van Balen hat der Graf von Flandern die prachtvollen farbenschillernden vier Elemente zur Anschauung gebracht, und aus der Sammlung eines Ungenannten sah man eine interessante gemeinsame Arbeit von Sebastian Franck, Fr. Pourbus d. j. und Jan Brueghel: „Cabinet d'amateur."

Der Glanzpunkt der Ausstellung ist die holländische Schule, die nicht nur die am reichsten vertretene ist, sondern auch die meisten Kostbarkeiten aufzuweisen hat. Man denke nur: eine Sammlung von 11 ausgezeichneten Frans Hals, 11 Albert Cuyp's, 11 van Goyen's (freilich hinter die Wiener Ausstellung des van Goyen in den Hintergrund tretend), 6 Thomas de Keyser, 6 van der Meer von Delft, 7 Mierevelt, 6 Aart van der Neer, 3 Rembrandt's, 6 Ruysdael's, 4 Jan Steen, 9 David Teniers d. j., 5 Adrian van der Velde u. s. w., außer den Handzeichnungen.

Zuerst Frans Hals, den man wohl nie außer Haarlem so beisammen gesehen hat, wie hier. Vor Allem haben wir da die göttlich-häßliche Hille Bobbe mit Bierkrug und Eule, jetzt in dem Katalog als „point vers 1650" bezeichnet; daß dunkle Hautfarbe so leuchten kann, wie in diesem Gesicht, sieht man wohl kaum zum zweiten Male. Dann finden wir die übrigen schönen Suermondt'schen Hals: „Der singende Knabe", der zugleich mit der Hand den Takt markirt und eine Flöte hält („peint vers 1625"); dann „La petite fille d'Ilpenstein avec sa bonne" („peint vers 1635"), Portrait eines Reitersmannes mit schwarzem Schnurrbart, datirt: 1625; „Das fröhliche Trio", ein ergötzliches Bild, einen Alten mit einem jungen Mädchen auf dem Schooße, während ein anderes Mädchen scherzend über dem Kopf des Alten eine „Guirlande de saucissons" hält, darstellend, („peint vers 1615"), allerdings eine Arbeit aus seiner früheren Zeit; „Fröhlicher Trinker" mit dem Glühtopf auf dem Tisch, die Pfeife eben angezündet, erhebt den Bierkrug („peint vers 1630"), sammt einem jungen lachenden Knaben, in der Hand eine Flöte, dahinter ein anderer Kinderkopf, und Basen auf einer Konsole mit vollständigem Monogramm und Jahreszahl 1640, Rundbild. Außer diesen Suermondt'schen Hals-Bildern finden sich aus der Sammlung des Königs von Belgien: „Unser gemeinsamer Freund", zwei prächtige mit einer Katze beschäftigte kleine Mädchen, lachend und Lächeln erregend, und „Die kleinen Spieler", Junge und Mädchen auf einem hölzernen Stuhle Karten spielend, während andere Karten auf der Diele umher liegen. Dann ein Violinspieler mit einem eben seinen Becher füllenden Mädchen, Herrn P. Crabbe in Brüssel gehörig, und endlich „Der Bürgermeister von Haarlem", ein herrliches Portrait, dem Herrn Charles Pillet in Paris gehörend. — Rembrandt erscheint in dem Herrn Suermondt gehörenden Rabbiner, bez. Rembrandt 1645, in München 1869 ausgestellt, und einer Landschaft, früher im Museum zu Karlsruhe (Katal. v. 1833, No. 67): man sieht über eine Ebene hinaus, in der Mitte liegt eine Kirche und ein Dorf, rechts eine Mühle, Baumgruppen bedecken die Hügel, kühle Morgenluft weht durch das Bild. Ein lebensgroßes männliches Portrait, dem Grafen de Grune angehörend, verläugnet seinen Meister nicht. — Höchst interessant tritt van der Meer von Delft auf, freilich so, daß man wohl versucht wäre, nach zwei verschiedenen Meistern zu suchen. Drei Figurenbilder: Junges Mädchen bei der Toilette, schreibendes Mädchen und Seifenblasenspieler in einem Hofe, und daneben drei theilweise etwas verblichene aber höchst ansprechende Landschaften: „Prospekt von Haarlem", „Die Dünen" (in München ausgestellt) und „Bauernhütten" (ebenfalls in München). — Fast konnte man bisweilen versucht sein, auch den Namen Albert Cuyp auf zwei oder noch mehrere Personen zu vertheilen, wenn man sich an die höchst verschiedenartigen Gegenstände halten wollte, die sein mannichfaltiger Pinsel beherrscht: sein eigenthümlicher Vortrag aber weist doch fast allemal auf einen gemeinsamen Urheber hin: 1. Landschaft, 2. Stilleben, 3. Portrait, 4. Genrebild („Der Muschelesser", dem

Digitized by Google

Herrn van Hoobrouck de Ten Hulle gehörend und im Museum zu Rotterdam in einem zweiten ähnlichen Exemplare befindlich), 5. Thiermalerei, 6. Architekturmalerei! Das sind die Zweige der Malerei, welche er auf dieser Ausstellung sämmtlich vertritt; eine wahrhaft erstaunenswürdige Vielseitigkeit. — Unter den Aart van der Neer, der auch einige seiner Feuersbrünste hier hat, nennen wir vorzugsweise eine Mondlandschaft, Herrn Suermondt gehörend, aus der Schönborn'schen Sammlung stammend (der Mond geht über dem Fluß auf), wegen der Aehnlichkeit in Stimmung, Komposition und Behandlung mit dem wenig bekannten, kleinen, musterhaften Bilde im Museum zu Stockholm. Hier sei denn auch nebenbei erwähnt, daß dem Katalog zufolge Adriaen Brouwer auf der Ausstellung auch als Landschafter auftritt, und zwar mit einer Mondlandschaft mit Signatur A B. (Suermondt). Ruysdael's „Stürmische See", von Flameng radirt, seine „Umgebung von Haarlem" und seine „Mühle" (Mr. Milhot, Brüssel) sind interessante Bilder, wenn der Meister auch reicher und mannichfacher auf der Ausstellung in Wien vertreten ist.

Eine große Seltenheit der Ausstellung war die berühmte Suermondt'sche Landschaft von Paul Potter: „Bois de la Haye" mit der Jagdpartie des Statthalters als Staffage, bez. Paulus Potter 1652, früher in den Sammlungen des Herzogs von Choiseul, Fürst de Conti, Prinz Radziwil, Wombwell und Stevens. Dasselbe Sujet kommt bekanntlich in der Dresdener Galerie vor, dem Potter und van de Velde zugeschrieben.

Auch eine zweite Landschaft, dem Potter gehörend, und signirt „Paulus Potter 1649", brachte die Ausstellung: Sonnenuntergang mit Kühen an einer Furth, links Schafe und ein Esel, im Hintergrund tanzende Bauern; ein duftiges, heiteres und warmes Bild von großer Frische (dem Prinzen Eug. de Caraman Chimay in Brüssel gehörig).

Die liebenswürdigen Genrebilder von Breekelenkamp, immer etwas an den früh verstorbenen Wickenberg aus neuerer Zeit erinnernd, waren gut vertreten durch „Die Näherinnen" (Mr. Picard), „Lesendes Weib" (Comte de Choisel), „Spitzenklöpplerin" (Mr. van Hoobrouck). Die gemüthliche Innerlichkeit des stillen holländischen Lebens tritt uns in diesen Bildern mit ihren interessanten Interieurs sehr ansprechend entgegen.

Daß auch van Huysum und Rachel Ruysch, sowie Barth. van der Helst (durch ein vorzügliches, Baron Meyendorf gehöriges Portrait), W. v. Alst, L. Backhuisen, J. Both, Dirk van Delen, Dusart und Molenaer, Hobbema und de Koningk, Corn. de Heem wie Nicolas Maas, Weenix wie Wouwerman und Gabriel Metzu (Mutter des Künstlers, „L'usurier", und junges sitzendes Weib), Houdekoeter wie Reischer, alle, wenn auch nicht zahlreich, so doch durch bedeutsame Arbeiten vertreten sind, brauche ich kaum zu bemerken.

Speziell muß ich noch von Adr. Ostade den vom Rücken gesehenen Bauer in der Stube (sign.: A. Ostade 1667), Herrn Suermondt gehörig, und das Hof-Interieur aus dem Besitze des Herrn van Hoobrouck de Ten Hulle) erwähnen, sowie eine Reihe von Teniers d. j.: „Des bösen Reichen Ankunft in der Hölle", „Flämische Kirmeß" (Suermondt), „Dorfkonzert" (Baron van der Woestyne d'Herzeele), „Rauchertrio" (Comte C. du Chastel), „Versuchung des h. Antonius" (Wauters) sammt einem interessanten Portrait und einer Engels-Erscheinung in einer dem Meister ungewöhnlichen Art.

Jan Steen „Fröhliche Gesellschaft" (Suermondt), „Dorfoperateur", der dem Patienten ein Pflaster an's Bein legt (van Hoobrouck), „Familienkonzert", datirt 1666, von Westrheene in seinem Jan Steen, S. 127 besprochen, und „Schlägerei vor einer Schenke" (Westrheene, S. 161 No. 378. in Suermondt's Besitz) — zeigen uns den Meister in gewohnter Weise als den immer ergötzlichen und doch tief ernsten Sittenmaler seiner Zeit.

Von Terburg sah ich mehrere vortreffliche Portraits und auch ein Genrebild, einen ruhenden Krieger mit angezündeter Pfeife.

Von Everdingen eine norwegische Landschaft, die als deutlich ausgesprochene norwegische an Ort und Stelle gemachte Studie sich durch die Bergformation, Vegetation u. s. w. kundgiebt, während die vielen sogenannten „norwegischen Landschaften" Ruysdael's sich gewiß nicht auf norwegische, sondern meistens auf ostholländische und belgische Berg- und Waldgegenden beziehen.

Daß auch Italiener, Franzosen und Spanier nicht fehlen, dafür zeugen die Namen Boucher, Caracci, Herrera, Claude Lorrain, Padovanino, Murillo, sowie Prudhon, Spinello Aretino und Ribera; aber es kann hier gleich gesagt sein: das Interesse der Ausstellung war mit der holländischen Schule erschöpft, die Italiener, ja selbst die Murillo's, kamen uns hier so vor, wie sie mir immer in den holländischen Galerien vorgekommen sind: als Denksteine, damit man nicht vergessen solle, daß es auch anderwärts eine große Kunst giebt; aber vereinzelt, wie sie da stehen, gewöhnlich nicht durch ihre besten Werke vertreten, wollen die südlichen Meister nicht recht in der holländischen Luft schmecken; man fühlt es, daß sie hier nicht auf günstigem Boden stehen.

Mit dieser einfachen Aufzählung der bedeutendsten Erscheinungen muß mein Bericht über diese überaus reichhaltige Ausstellung geschlossen sein. Bei gebührender Anerkennung der gewissenhaften Katalog-Arbeit mag es mir doch erlaubt sein, meine Verwunderung darüber aus-

Digitized by Google

zusprechen, daß man in diesem belgischen Kataloge noch Albert Everdingen statt Alaert (S. 31 und 101), Ostade, Adrian van, Lübeck 1610 (als Geburtsort, anstatt Haarlem — S. 20), Theodor de Keyser (anstatt Thomas, S. 29) lesen kann.

Anfang September. C. Dietrichson.

Nekrologe.

* **Franz Xaver Winterhalter**, der berühmte Porträtmaler, der am 8. Juli d. J. zu Frankfurt a. M. einem typhösen Fieber erlag, war am 20. April 1806 in dem Dorfe Mengenschwand bei S. Blasien im badischen Schwarzwalde als Sohn des Besitzers einer Dorfschenke geboren. Alljährlich während seines langen Aufenthaltes in Paris pflegte der Verstorbene sich für einige Zeit hierher zurückzuziehen, wo inzwischen aus der einfachen Schenke ein stattliches Gasthaus geworden war, welches eine Nichte von des zu beträchtlichem Wohlstande gelangten Künstlers Gelde gebaut hatte. Nachdem Winterhalter in Karlsruhe den ersten Schulunterricht empfangen, und dann eine Zeit lang in dem Herder'schen Kunstinstitute zu Freiburg im Breisgau sich dem Erlernen der Kupferstichkunst gewidmet hatte, bezog er 1823 die damals unter Langer's Leitung stehende Münchener Akademie. Den Unterhalt mußte er sich dabei durch Lithographiren in der Piloty'schen Anstalt verdienen. Mehrere der Steinzeichnungen, welche der Domherr Speth damals nach Gemälden seiner Sammlung anfertigen ließ, rühren von des jungen Künstlers Hand her. Derselbe war bald auch in der Malerei so weit vorgeschritten, um selbstständig auftreten zu können. Schon 1828 finden wir ihn von München nach Karlsruhe übergesiedelt und dort mit Erfolg als Porträtmaler thätig. Die Bildnisse des Großherzogs Leopold von Baden und seiner Gemahlin Sophie, das des Markgrafen Wilhelm u. a. machten solches Glück, daß Winterhalter zum badischen Hofmaler ernannt wurde. Damit war seine Laufbahn als Maler der Höfe par excellence eröffnet. Die folgenden Jahre brachte Winterhalter auf Reisen in Italien, Belgien, England und Spanien zu; dann aber fand er seine zweite Heimath in der Weltstadt Paris, die seinem Talente die glänzendsten Aussichten bot und in deren erste Gesellschaftskreise er sich frühe schon durch ein vorzügliches Porträt der Gräfin von Langenstein Eingang verschafft hatte. Durch mehr als drei Dezennien hindurch hat er sich in der Hauptstadt Frankreichs unter dem Wechsel der Dynastien und der Kunstrichtungen als Bildnißmaler, besonders als Darsteller vornehmer weiblicher Schönheit und Eleganz, seinen gefeierten Namen zu bewahren gewußt, und von zahlreichen Berufungen an die auswärtigen Höfe Lorbern auf Lorbern heimgetragen. Aus der zweiten Hälfte der Dreißiger Jahre, Winterhalter's bester Zeit, stammen die Porträts der Fräuleins Tascher de la Pagerie und Planat, dann die Louis Philipp's, der Königin, sowie der Prinzen und Prinzessinnen des Hauses Orleans, die des Grafen Duchatel und seiner Gemahlin. Der Besuch am Brüsseler Hofe, der den Porträts des Königs Leopold und seiner Gemahlin galt, führte zu einer Berufung nach England, als deren Frucht hauptsächlich das berühmte Gruppenbild der königlichen Familie auf der Terrasse zu Windsor, eine der glücklichsten Schöpfungen des Meisters, zu nennen ist. Es folgte nun die lange Reihe von Porträts gekrönter Häupter, meist in ganzen Figuren, wie die der Königin Isabella von Spanien, der Kaiserin von Rußland, des Königs und der Königin von Preußen, des Kaisers und der Kaiserin von Mexiko, des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich, des Königs und der Königin von Württemberg u. s. w., meistens aus den fünfziger und sechziger Jahren. In dieselbe Zeit fallen auch die bedeutenden Aufträge, welche der Hof des zweiten französischen Kaiserreiches dem Künstler zuwies und von denen wir, außer dem lebensgroßen Porträt Napoleon's III. und der Kaiserin Eugenie, besonders das figurenreiche Bild, Eugenie mit ihren Ehrendamen in einem Parke sitzend, hervorheben wollen. Das Bild hat viel Verwandtschaft mit einer Anzahl von Kompositionen idealen Genres, welche die zweite Seite von Winterhalter's Thätigkeit ausmachen, und unter denen sich namentlich sein „Decameron" und die „Florinde" gerechter Berühmtheit zu erfreuen haben. Die Erfindung des „Decameron" brachte Winterhalter schon von seinem ersten Römerzuge nach Paris mit und erzielte damit 1836 einen enormen Erfolg. Der bekannte Sammler Paturle erwarb das Bild zu dem Preise von 10,000 Frcs. In die gleiche Kategorie von Darstellungen, welche stets in der Verherrlichung zarter Frauenschönheit gipfeln und von großem Geschmack im Arrangement und feiner malerischer Begabung zeugen, gehören noch die Schlafende Albaneserin, die Neapolitanische Fischerfamilie, die Tambourinspielerin in Ariccia, die Neapolitanerin in der Weinlaube u. a. Trotz der Erfolge, welche der Künstler besonders in früheren Jahren, getragen von der damaligen Zeitströmung, mit diesen Bildern erzielte, bleibt das Porträt doch das eigentliche Feld von Winterhalter's künstlerischer Bedeutung. Ein Bildnißmaler großen Styles ist derselbe allerdings nicht; aber ein Künstler, der nicht etwa nur durch seine hervorstechenden menschlichen Eigenschaften, durch weltmännische Feinheit und Gewandtheit, sondern auch durch die schlichte Natürlichkeit seiner Auffassung, durch Geschmack und virtuose Beherrschung der in seinen Bereich fallenden Darstellungsmittel den Ruf rechtfertigt, dessen er sich erfreute. Wenn ihm das Geschick versagte, ein Tizian oder Rembrandt zu werden, so wollte er auch nicht deren manieristischer Nachahmer sein. Er blieb, was er war, ein Kind seiner Zeit, so sehr er auch die Meister der Vergangenheit schätzte und so tief er, als der langjährige Freund und Genosse eines O. Mündler, in ihr Verständniß eingedrungen war. An Lithographien hat Winterhalter, außer den oben erwähnten Blättern der Speth'schen Sammlung, noch mehrere Porträts, namentlich nach Stieler ausgeführt. Seine eigenen Werke wurden meisterhaft von Noël litographirt, und zahlreiche Bilder auch von Forster, Lefevre, Girard, Cousins und Jacoby in Kupfer gestochen.

Louis Charles Auguste Couder, einer der Veteranen der französischen Schule, Mitglied der Akademie und Officier der Ehrenlegion, der am 23. Juli in Paris verstarb, war 1789 geboren, Schüler von David und J. Bapt. Regnault. Im Jahre 1817 gewann er mit seinem Gemälde „Der Levite von Ephraim", welches in das Museum des Luxembourg aufgenommen wurde, den ersten Preis. Er war in seiner Jugend ganz dem theatralischen Klassicismus der David'schen Schule zugethan, wußte sich aber doch einen freieren Blick für die Na-

tur offen zu halten und hat namentlich aus der neueren französischen Geschichte in seinen späteren Lebensjahren sehr bedeutende Bilder geschaffen, von denen sich eine Anzahl im historischen Museum von Versailles befinden. Unter den letzteren ist „Die Eröffnung der Reichsstände im Jahre 1789" das beste, ein Bild gleich ausgezeichnet durch scharfe, lebendige Charakteristik, kräftiges Kolorit und meisterhafte Behandlung. Im Jahre 1833 war Couder eine Zeit lang in München, um die Technik der Frescomalerei zu studiren, welche er später in mehreren monumentalen Gemälden in verschiedenen Kirchen von Paris angewandt hat; so malte er in St. Gervais den h. Ambrosius, welcher dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche verwehrt; in Notre Dame de Lorette die Steinigung des heiligen Stephanus; in der Madeleine das Gastmahl bei dem Pharisäer, und verschiedene Bilder aus der biblischen Geschichte in St. Germain l'Auxerrois. Im Louvre malte er allegorische Darstellungen an der Decke des Apollosaales. Auch viele vortreffliche Portraits hat er geschaffen. Näheres zu seiner Charakteristik in J. Meyer's Geschichte der modernen französischen Malerei, S. 176 und 430.

Kunstliteratur.

Die Biographie Rauch's, welche der verstorbene Fr. Eggers seit einer Reihe von Jahren vorbereitet hatte, soll — wie man uns mittheilt — von seinem Bruder, dem Herrn Senator Dr. K. Eggers demnächst herausgegeben werden.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Aus Madrid wird geschrieben: Einer der letzten Akte des Königs Amadeus von Spanien war die Gründung eines national-chalcographischen Institutes, welches vornehmlich den Zweck hat, die dem Staate gehörenden Platten von Neuem abzudrucken, die Kunst des Kupferstiches in Spanien durch Ausführung von Stichen nach den berühmtesten in Spanien befindlichen Gemälden spanischer Meister zu fördern und eine Sammlung von Porträts der verdienstvollsten und gefeiertsten Spanier anzulegen. Da hier in ersterer Beziehung von einer Speculation nicht die Rede sein kann, so sind denn auch viele Blätter zu sehr billigen Preisen durch dieses Institut zu beziehen. Las Meninas von Velasquez kosten nur 6 Francs; Maria dem h. Ildefonso erscheinend, von Murillo, nur 10 Francs; die 80 Caprices von Goya nur 40 Francs u. s. w.

Sammlungen und Ausstellungen.

Wiener Weltausstellung. Ein Mitarbeiter der „N. fr. Presse" hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, den stattlichen Quartanten durchzuarbeiten, welcher das Verzeichniß der von der internationalen Jury der Wiener Weltausstellung zuerkannten Auszeichnungen enthält. Die Gesammtsumme der ertheilten Ehrendiplome, Fortschrittsmedaillen, Verdienstmedaillen, Anerkennungsdiplome, Medaillen für guten Geschmack, Kunst und Mitarbeiter beläuft sich darnach (bei ungefähr 70,000 Ausstellungsgegenständen) auf die enorme Zahl von 26,002 Auszeichnungen. Diese 26,002 Auszeichnungen theilen sich in 421 Ehrendiplome, 3024 Fortschrittsmedaillen, 10,465 Anerkennungs-Diplome, 8800 Verdienstmedaillen, 326 Medaillen für guten Geschmack, 978 Kunstmedaillen und 1988 Medaillen für Mitarbeiter. Von den ertheilten Kunstmedaillen erhielt Frankreich 240, Deutschland 200, Oesterreich 129, Italien 97, Belgien 90, England 49, Rußland 47, die Schweiz 33, Ungarn und Niederlande je 25, Spanien 18, Schweden und Norwegen 15, Dänemark 8, Griechenland 4, Nordamerika 2 und Egypten 1. Die österreichisch-ungarische Monarchie erhielt beinahe den dritten Theil der gesammten Auszeichnungen; sie hat das entschiedenste Uebergewicht namentlich in den Gruppen für Textil- und Bekleidungs-Industrie, für Nahrungs- und Genußmittel, für Frauenarbeiten und für nationale Haus-Industrie; in der letztgenannten nimmt Ungarn den größten Theil aller Auszeichnungen für sich in Anspruch, „was übrigens — fügt der Wiener Autor hinzu — „unseren Brüdern jenseits der Leitha keinen erwünschten Anlaß zu neuen Ueberhebungen geben darf, da die nationale Haus-Industrie für den industriellen Fortschritt überhaupt nichts oder nur sehr wenig bedeutet und im Gegentheile nur klarstellt, daß die Haus-Industrie hier nur als kümmerliches Surrogat für den fehlenden Industriebetrieb dient". Deutschland wurde mehr als der vierte Theil aller Ehrendiplome zuerkannt; in den Gruppen für Maschinenwesen und Transportmittel, sowie für Erziehungs- und Unterrichtswesen überragt es alle andern Länder. Frankreich hat das entschiedenste Uebergewicht in den Gruppen für bildende Kunst, für Bau- und Civil-Ingenieurwesen u. s. w. In der Gruppe für nationale Haus-Industrie wurden, außer verschiedenen Blinden-Instituten, eine blinde Bäuerin aus Schweden für Bettdecken, ein blinder Magyare für Strohflechtereien, ein erblindeter Schwede für Schatullen ausgezeichnet. Ein dänischer Bauernknecht erfand eine Strickmaschine für Einarmige; Fräulein Julie Beck aus Stockholm erhielt die Verdienstmedaille für das Abschreiben der Frithjofs-Sage in Fractur-Buchstaben; die schwedische Prinzessin Eugenie wurde ausgezeichnet für Statuetten aus Wachs geformt; Fräulein Johansson in Stockholm fand Anerkennung für ihre „gestopften Tischtücher", und ein Italiener verstand es sogar, sein Verdienst in ausgeschnittenen Aprikosenkernen geltend zu machen. In der Ausstellung für Frauenarbeit haben in „Frivolitäten" namentlich die Damen Deimel, Enhuber, de Griez, Herzfeld, Gentil, Rosterschitz, Pleschner, Schostal und Gräfin Zichy-Metternich in Oesterreich guten Geschmack an den Tag gelegt."

Vermischte Nachrichten.

B. **Peter Janssen** in Düsseldorf hat die großen Wandbilder für den Rathhaussaal in Crefeld, die er im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen auszuführen hatte, nunmehr vollendet. Dieselben behandeln bekanntlich den Sieg der Deutschen über die Römer und zeigen in den beiden umfangreichen Hauptgemälden den muthig vordringenden Hermann an der Spitze seines Heeres und den verzweifelnden Varus, der sich das Schwert in die Brust stößt und das Haupt mit dem Mantel verhüllt, um nicht die Niederlage seiner Legionen sehen zu müssen. Zwischen diesen Bildern, die in einer Menge von charakteristischen Gestalten höchst wirkungsvolle Motive veranschaulichen, befindet sich eine Thüre, über welcher ein schmales Bild angebracht werden sollte. Es bot keine geringe Schwierigkeit, diesen Raum geschickt zu benutzen; doch hat der Künstler dieselbe überaus glücklich überwunden, indem er dort eine fliegende Germania anbrachte, die dem deutschen Heere siegreich voranschwebt, in der Rechten das Schwert, mit der Linken auf die fliehenden Feinde deutend. Diese treffliche Gestalt bildet somit eine äußerst passende Vermittelung zwischen den beiden großen Darstellungen. Zwei schmalere Wandflächen sind sodann mit dem Triumpfzug des Germanicus und der Todtenfeier Hermann's geschmückt. In der erstgenannten Komposition sehen wir Thusnelda, ihr Söhnchen auf dem Arm, in stummen Schmerze hoheitsvoll vor dem Siegeswagen dahinschreiten, während Segest von dem erhöhten Ehrenplatz scheu und finster auf sie herab sieht und den ihm von jubelndem Volk gebotenen Kranz kaum zu nehmen wagt; hört er doch gleichzeitig den Fluch der gefangenen Landsleute, die das Schicksal seiner Tochter zwar gefesselt, aber ungebrochenen Muthes theilen. Das andere Bild zeigt die Leiche des Cheruskerfürsten auf dem Holzstoß, die von einem Priester mit Wasser besprengt wird, ehe die Seherin die Flamme entzündet, welche auch das geopferte Schlachtroß des Helden verzehren soll. Die Barden stimmen die Todtenklage an, und mit theilnahmsvoller Hingebung blickt das Volk auf seinen Befreier. In den kleinen Gemälden, welche die übrigen Theile des Saales einnehmen, finden wir eine Ergänzung dieser Hauptmomente, worin der Künstler wieder eine lobenswerthe Wahl getroffen. So über der Eingangspforte die imponirende Gestalt jener Seherin, die dem Drusus an der Elbe warnend entgegentritt und ihn zur Umkehr mahnt. Ein anderes Bild führt uns Hermann vor, der vergeblich seinen Bruder für die Sache des Vaterlandes zu gewinnen sucht. Dann erscheint der abtrünnige König Marbod, der im römischen Kerker den Lohn des Verraths erkennen lernt, während Segest's Sohn bei der Erhebung seines Volks den seemdländischen Göttern, an deren Altären er geopfert, den Rücken kehrt und begeistert Schwert und Schild ergreift, um der heiligen Sache des Vaterlandes zu dienen. — Wir haben schon bei frühern Gelegenheiten auf die Vorzüge der einzelnen Kompositionen auf-

Digitized by Google

merksam gemacht. Dieselben treten aber erst jetzt in ihrem vollen Umfang hervor, wo die harmonische Zusammengehörigkeit des Ganzen, die einfach wirkungsvolle Ausführung in Zeichnung und Farbe und die großartige Auffassung die hohen Intentionen des Künstlers verwirklicht erscheinen lassen. Ein ächt monumentaler Styl, der sich von jedem Manierismus und mißverstandener Einwirkung alter oder neuer Kunstwerke frei hält, verbindet sich hier in glücklicher Weise mit einem gesunden Realismus und gibt für die Begabung Janssen's glänzendes Zeugniß. Wir wünschen, daß der junge Künstler recht bald Gelegenheit finde, sein schönes Talent an ähnlichen bedeutsamen Aufgaben zu erproben. Es thut in unserer Zeit, wo die Historienmalerei so wenig tüchtige Vertreter aufzuweisen hat, wahrlich Noth, diese wenigen in ihrer hoffnungsvollen Entwickelung zu fördern.

Inserate.

Einbanddecken zum VIII. Jahrgang
der
Zeitschrift für bildende Kunst
sind demnächst durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen und zwar in **Callico** mit Rücken und Vorderdeckelvergoldung à 25 Gr.; in rothem Saffian mit Rücken-, Vorder- und Hinterdeckelvergoloung à 2¾ Thlr. **E. A. Seemann.**

Berliner Kunst-Auction CXIII.
6. — 11. November.
II. Abtheilung
der
Kupferstich-Doubletten
des
Königl. Museums zu Berlin.

Der soeben erschienene Catalog, welcher vom Unterzeichneten auf Franco-Bestellung gratis versandt wird, umfasst 1138 Nummern, und enthält namentlich: Aldegrever, Boissieu, Bosse, Bry, Chodowiecki, Dietrich, Dürer, Drevet, van Dyck, Edelinck, Gellée, Hollar, Leyden, Masson, Mecken, Marc-Anton, Nanteuil, Poilly, Rembrandt, Riedinger, Schmidt, Smith, Schongauer, Snyderhoef, Strange, Vischer, Velde, Zasinger, Zwott etc. etc.

Der Auctionator für Kunstsachen etc.
Rudolph Lepke.
Berlin, Kronenstrasse 19a.

NB. Catalog CXIV. und CXV. (Inhalt: Kupferstiche von Bedeutung) bereits im Druck. Gemälde- und Antiquitäten-Auctionen sind in Vorbereitung. (189) D. O.

Im Verlag des **Leipziger Kunst-Comptoirs** (W. Drugulin) ist erschienen: (179)

Massaloff, N., (Membre de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de St. Pétersbourg.) **Les chefs d'œuvre de l'Ermitage Impérial de Saint-Pétersbourg.** Gravés à l'eau-forte. Epreuves d'Artiste. Première série. Vingt gravures. In Mappe. Thlr. 40. —

Les Rembrandt de l'Ermitage Impérial de Saint-Pétersbourg. Epreuves d'Artiste. Quarante gravures. In Mappe. Thlr. 80. —

Drugulin, W., Allart van Everdingen. Catalogue raisonné de son œuvre gravé. Orné de quatre héliographies. Thlr. 3. 10.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Galerie
zu
KASSEL
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Geschichte
der
PLASTIK.
Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.
Aus Tischbein's
Leben und Briefwechsel
mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II. Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1⅓ Thlr.

In allen Buchhandlungen zu erhalten
Californische Novellen.
Von **Bret Harte.** Min.-Ausg. 24 Ngr.

Dieser Nummer liegt Titel und Inhaltsverzeichniß des VIII. Bandes der Zeitschrift für bildende Kunst bei, sowie der Titel zum 8 Bande der Kunst-Chronik. Das Inhaltsverzeichniß zu letzterer wird mit Nr. 2 des neuen Jahrganges ausgegeben.

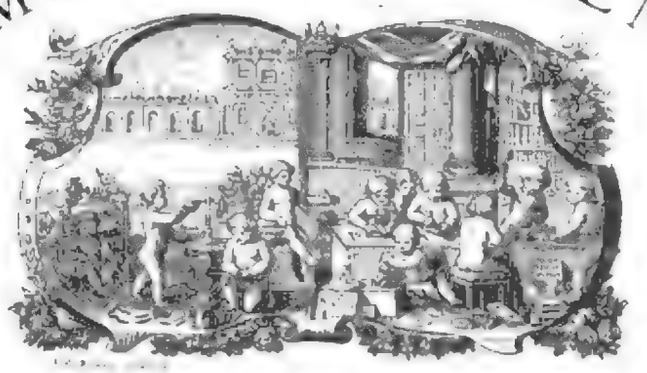
Hierzu eine Beilage von Friedr. Bruckmann's Verlag in München und Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Price in Leipzig.

Digitized

I. Jahrgang
№ 1.

MITTHEILUNGEN DER



18. October
1872.

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien IX., Schwarzspanierhaus Nr. 5, 1. Stiege, 2. Stock, Thür 20 zu richten.

Inserate

à 4 Sgr. für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST".

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Inhalt: Vorwort. — Zielpunkte und Anfänge der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst". — Jan van Eyck's Bildniss eines Unbekannten im Belvedere in Farbenholzschnitt. — Statuten der Gesellschaft. —Kleine Mittheilungen. — Inserate.

Vorwort.

Bald nach Gründung der «Gesellschaft für vervielfältigende Kunst» machte sich das Bedürfniss eines literarischen Organs geltend, in welchem der Vorstand auf nutzbringendere und lebensvollere Art, als es durch die statutenmässig vorgeschriebenen Jahresberichte möglich ist, mit den Mitgliedern in geistigen Verkehr treten könnte.

Der Drang nach Verbindung des Bildes mit dem Wort ist ja tief begründet in dem Wesen der vervielfältigenden Kunst. Ein grosser Theil der Publicationen unsrer Gesellschaft ist von vornherein auf Textbeigaben angewiesen. Den Heften des Albums und anderen, in zusammenhängender Folge erscheinenden Blättern hätte sich der Text vielleicht in Form besonderer Bögen beigeben lassen, wie solche ursprünglich für die biographischen Nachrichten von den im Album vertretenen Künstlern in Aussicht genommen waren.

Allein wenn sich diese Separat-Texte schon bei dem Album später als nicht gut ausführbar erwiesen haben, so ist dies noch mehr der Fall bei den einzelnen grösseren Stichen, Farbendrucken und Radirungen, welche den Hauptstock der ausserordentlichen Publicationen der Gesellschaft bilden sollen. Neben solchen Einzelblättern, welche für den Wandschmuck bestimmt sind, oder in die Sammlermappe wandern, fliegt der lose Text rathlos umher, nicht selten dem sicheren Verderben preisgegeben: ein Schicksal, dem wir das erläuternde Wort schon deshalb gern entziehen möchten, weil vorzugsweise die ausserordentlichen Publicationen solche Kunstwerke darbieten werden, welche theils durch die dargestellten Gegenstände, theils durch die Art ihrer Wiedergabe ein ungewöhnliches Interesse zu erregen im Stande sind.

Aber auch abgesehen von den hier berührten Gesichtspunkten machte schon die Neuheit des Zweckes der Gesellschaft, die unsres Wissens die erste ihrer Art in Oesterreich wie in Deutschland ist, und die daraus hervorgehende Nothwendigkeit einer lebhaften und sachkundig geleiteten Agitation die Gründung eines eigenen Blattes wünschenswerth.

Wir haben damit in Kürze die Aufgaben gekennzeichnet, welche diesen «Mittheilungen» gestellt sind. Dieselben sollen alles Dasjenige enthalten, was die Gesellschaft ihren Mitgliedern und dem kunstfreundlichen Publikum überhaupt möchte bekannt werden lassen. Ausser den besonders zur Orientirung für die Nichtmitglieder in der heutigen ersten Nummer abgedruckten Statuten werden sie die jährlichen Rechnungsablagen und Berichte des Verwaltungsrathes, Ausweise über die bereits erschienenen Publicationen, sowie über den Fortgang der in Arbeit befindlichen Unternehmungen der Gesellschaft, Circulare und Ankündigungen, endlich alle sonstigen kleinen geschäftlichen Mittheilungen bringen. Daneben laufen biographische Notizen zum Album und die

Digitized by Google

gröfseren Texte her, welche zur Erläuterung der aufserordentlichen Publicationen beftimmt find; und wir hoffen, dafs die Gunft der Umftände, welche der Gefellfchaft bereits im erften Jahre ihres Beftehens einen fo ehrenvollen Erfolg ermöglichte, bald eine Vermehrung diefes letzteren Theiles durch Aufnahme von orientirenden Auffätzen über vervielfältigende Kunft im Allgemeinen geftatten werde.

Einftweilen möge der befcheidene Anfang des Blattes bei den Mitgliedern und Freunden der «Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft» eine wohlwollende Aufnahme finden! **C. v. Lützow.**

Zielpunkte und Anfänge der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst."

Ausfchliefsliche Pflege der vervielfältigenden Kunft, Ueberwindung des Helotenthumes, dem fie durch das Kunftvereinswefen verfallen war, und Abwehr aller vordringlichen Vervielfältigungsarten der Neuzeit, welche nur den Schein der Kunft borgen: das find in Kürze die Zielpunkte, welche fich die Gründer der «Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft» geftellt haben.

Hervorgegangen aus dem durch lange Jahre in Wien beftandenen «Verein zur Beförderung der bildenden Künfte», erfreute fich die Gefellfchaft gleich bei ihrem Entftehen zahlreicher Gönner und werthvoller Verbindungen. Als die wichtigfte darunter mufs die Verbindung mit der Wiener Künftlergenoffenfchaft bezeichnet werden, welche den Mitgliedern der Gefellfchaft laut befonderen Uebereinkommens das Recht des freien Eintrittes zu allen im Künftlerhaufe ftattfindenden Kunftausftellungen ficherte. Allerdings ift der Ankauf von Kunftwerken auf diefen Ausftellungen und deren alljährliche Verlofung unter die Mitglieder, wie der Verein fie ftatutenmäfsig vorzunehmen hatte, grundfätzlich von unferm Programm ausgefchloffen geblieben. Statt unfere Kräfte zu zerfplittern und wenige oder mittelmäfsige Bilder zu kaufen, neben denen dann Kupferftich und Farbendruck in üblicher Weife als «Nietenblätter» zu dienen hätten, concentriren wir unfere Mittel und fuchen durch wahrhaft gediegene Reproduction die Segnungen der Kunft möglichft allgemein und gleichmäfsig zu verbreiten. So gedenken wir den Mitgliedern für den Ausfall des Losgewinnes vollen Erfatz bieten zu können, um fo reichlicheren Erfatz, je weiter die im Zuge befindlichen Arbeiten vorfchreiten und je gröfsere Unternehmungen der wachfende Kreis der Mitglieder uns geftatten wird.

Unfere erfte Sorge mufste das feit 1870 erfcheinende **Album** fein, das insbefondere darauf berechnet ift, den hervorragenden Erfcheinungen moderner Kunft, namentlich folchen, die in Wien zur Ausftellung gelangen, dauernde Erinnerung und Anerkennung zu verfchaffen (Statuten § 2, a). In den vier bis jetzt erfchienenen Heften, welche fich des zunehmenden Beifalls der Mitglieder zu erfreuen hatten, wurden folgende Stiche und Radirungen publicirt:

Heft I. Friedländer, „Der neue Kamerad", geftochen von Doby.
Hanfch, „Lambathfee", geftochen von Poft.
Gauermann, „Verendender Hirfch", Original-Radirung.
Laufberger, „Vorhang im neuen Opernhaufe, Gefammtbild", geftochen von Büttemeyer.
— „Vorhang, Ländliche Musik", geftochen von Sonnenleiter.
— „Vorhang, Tanz", geftochen von Eiffenhardt.

Heft II. Defregger, „Speckbacher", geftochen von Sonnenleiter.
Felix, „Bacchantin", radirt von Unger.
Schönn, „Gänfemarkt in Krakau", radirt von Unger.
Makart, „Der Lieblingspage", radirt von Unger.
Jettel, „An der Küfte von Dieppe", radirt von Unger.
Lichtenfels, „Bei Lundenburg", radirt von Unger.

Heft III. Pettenkofen, „Zigeunerin", radirt von Unger.
Thoren, „Die Nähe des Wolfes", radirt von Unger.
Paffini, „Die Beichtenden", radirt von Unger.
Schmitfon, „Scheuende Ochfen", radirt von Klaus.
Canon, „Flamingojagd", radirt von Klaus.
Schreyer, „Wallachifches Fuhrwerk", radirt von Unger.

Heft IV. Alt, Rudolf, „Das neue Opernhaus", Originalradirung.
Laufberger, „Vorhang, Mittelbild", geftochen von Doby.
— „Vorhang, Hochzeit", geftochen von Eiffenhardt.
Rahl, „Vorhang, Argonautenzug", geftochen von Klaus.
Laufberger, „Bauern in der Ramsau", Originalradirung.
Braith, „Thierftück", radirt von Unger.

In den folgenden Heften, von denen das fünfte foeben erfcheint, das fechfte im Januar 1873 ausgegeben wird, kommen aufser dem Stich und der Radirung auch die Chromo-Xylographie und der lithographifche Farbendruck zur Anwendung. Es enthält:

Heft V. Van Eyck, „Bildnifs eines Unbekannten" im Belvedere, Xylographifcher Farbendruck von Paar*).
Eberle, „Pfändung", Radirung von Unger.
Schmitfon, „Pferde im Schnee", Radirung von Klaus.
Laufberger, „Siegesfanfare", Stich von Raufcher.
— „Jagdfanfare", Stich von Doris Raab.

*) Hierzu der nachfolgende Auffatz.

Für das sechste und siebente Heft sind theils in Arbeit, theils vollendet:

Bitterlich, „Die Grazien", Farbendruck von Marastoni.
Rahl, „Vorhang, Gesammtbild", gestochen von Bültemeyer.
Laufberger, „Vorhang, Sängerbund", gestochen unter Leitung von Raab.
Pettenkofen, „Ungarischer Markt", Farbendruck von Marastoni.
Hoffmann, „Das alte Athen", gestochen von Willmann.
Kaufmann, „Genrebild", radirt von Unger.
Schäffer, „Kirchhof in Salzburg", Originalradirung.
Eisenmenger, „Die zwölf Monate", Stich von Forberg.
Ostade, „Kegelwerfer", Xylographischer Farbendruck von Paar.
Lenbach, „Richard Wagner's Porträt", Radirung von Unger.

In den letzteren Heften finden ausnahmsweise auch einige Werke von älteren Meistern Platz, da sie sich dem Formate des Albums bequem einfügen.

Weihnachten dieses Jahres werden wir auch mit der Herausgabe der aufserordentlichen Publicationen (Statuten § 2, b) beginnen können. Den Anfang machen Führich's acht Bleistift-Zeichnungen: «Der verlorene Sohn», welche Petrak nach den im Besitze der Wiener Akademie befindlichen Originalen in Kartonstich ausgeführt hat und die sich bereits im Druck befinden. Den Gründern der Gesellschaft und den Mitgliedern mit dem Jahresbeitrage von 15 fl. ö. W., welche auf die aufserordentlichen Publicationen Anspruch haben, hoffen wir in diesem Bildercyklus, der herrlichsten Schöpfung des berühmten österreichischen Meisters, ein Werk von unvergänglichem Werth in würdiger Weise zugänglich zu machen. — Kurzbauer's «Ereilte Flüchtlinge», das rasch populär gewordene Erstlingsbild des jugendlichen Münchener Genremalers, in Farbenstich von Sonnenleiter ausgeführt, soll darauf in möglichst kurzer Frist folgen.

Als Hauptaufgaben für die aufserordentlichen Publicationen sind aber schon seit längerer Zeit eine Reihe von gröfseren Stichen, Radirungen und Holzschnitten nach alten Meisterwerken aus Wiener Galerien und Sammlungen in Arbeit, und wegen weiterer umfassenderer Unternehmungen werden Verhandlungen gepflogen, so dafs die Gesellschaft auch dieser wichtigen Aufgabe ihrer Thätigkeit, an deren glänzende Durchführung sie alle nur irgend verfügbaren Kräfte setzt, in nicht allzu ferner Zeit gerecht werden wird. Unter den in Angriff genommenen Werken seien genannt:

Raffael's „Schule von Athen", Stich von L. Jacoby.
Dürer's „H. Dreifaltigkeit", Farbenholzschnitt von Schönbrunner und Paar.
Durer's „Grüne Passion", Farbenholzschnitt von Bader.
Rubens „Altarbild mit S. Ildefonso und Isabella", Radirung von Unger, und
van Dyck's Porträt der Marie Luise de Tassis, Stich von Vogel.

Da die in Wien ansässigen Kupferstecher zur Ausführung dieser Unternehmungen nicht hinreichten, hat die Gesellschaft mehrere auswärtige Kräfte zu vorübergehendem oder dauerndem Aufenthalt in Wien veranlafst. Herr Kupferstecher Vogel in München hat diesen Frühling zu dem Stich nach van Dyck die Zeichnung in der Galerie Liechtenstein vor dem Original ausgeführt. Die Herren Kupferstecher Forberg und Professor Unger sind aus Düsseldorf und Weimar nach Wien übergesiedelt. Aufserdem haben Professor Raab in München mit mehreren seiner Schüler, Professor Willmann in Carlsruhe und Herr Kupferstecher Eissenhardt in Frankfurt a. M. bereits thätigen Antheil an den Arbeiten genommen. Wir hoffen, dafs sich bald auch aus anderen Kunststädten Deutschlands bewährte Künstler uns anschliefsen werden, welche im Verein mit den Genannten und mit dem hoffnungsvollen Nachwuchs der Wiener Schule allen der Gesellschaft erwachsenden Aufgaben gerecht zu werden im Stande sind.

Unter Hinweis auf diese unsere Bestrebungen und den vom Glücke begünstigten Beginn unserer Thätigkeit wenden wir uns nun an alle Gebildeten, denen das Wohl und die Verbreitung der Kunst am Herzen liegt, mit der Bitte, unserem Unternehmen ihre Gunst und Mithülfe zuwenden zu wollen. Dringender als irgend eine andere Kunst bedarf gerade die des Stechers und Radirers der allgemeinen Theilnahme des Publikums. Diese ist ihr Lebenselement. Wir glauben uns ihrer um so mehr versichert halten zu dürfen, je länger sie gerade den edelsten Zweigen der vervielfältigenden Kunst durch eine feindliche Strömung des Tages entzogen worden war.

C. v. L.

Jan van Eyck's

Bildniss eines Unbekannten im k. k. Belvedere zu Wien, Farben-Holzschnitt von H. Paar. (Album, Heft V.)

Woran die vervielfältigende Kunst bis auf die neueste Zeit empfindlich Mangel litt, das ist ein Mittel, welches nicht blos den koloristischen Werth, sondern auch den materiellen Gegensatz der Farbe getreu wieder giebt. Die Erfindung der Lithographie und deren rasche Entfaltung hat zwar diesem Mangel in vielen Beziehungen abgeholfen. Was aber ein strengeres Kunsturtheil gegen den Steindruck im Allgemeinen einzuwenden hat, das gilt, und noch in erhöhtem Mafse, von der Chromolithographie.

Digitized by Google

Ohne an den Leiſtungen der letzteren, wie ſie in deutſchen, holländiſchen und engliſchen Oelfarbendrucken und in den Publicationen der Arundel-Society vorliegen, mäkeln zu wollen: für ſtilgerechte Nachahmung figürlicher Darſtellungen bis in's Einzelne und beſonders in kleinerem Mafsſtabe reichen dieſelben nicht immer aus, und wenn wir uns durch den rein ſtofflichen Farbenreiz nicht täuſchen laſſen, müſſen wir zugeſtehen, dafs der künſtleriſche Werth der Farbenlithographie den des einfachen ſchwarzen Steindruckes nur ſelten überbietet. Dafs es aber dieſer modernſten zeichnenden Kunſt nicht gelungen iſt, in den vornehmen Rang von Kupferſtich und Holzſchnitt aufzuſteigen, iſt eine zu anerkannte Thatſache, als dafs ſie einer neuen Begründung bedürfte.

Je mehr ſich indeſs unſer Geſchmack aus der kalten Farbloſigkeit des franzöſiſchen Empireſtils erhob und das Verſtändnifs für das Farbige wiedergewann, deſto dringender ward auch das Bedürfnifs nach einer präciſen, von Zufälligkeiten unabhängigen Reproduction deſſelben. Genügte die Chromolithographie dieſen Anſprüchen nicht, ſo galt es zunächſt den Verſuch, auf einem andern, längſt bewährten Gebiete zum Ziele zu gelangen. Wie in ſo vielen Fragen der Kunſt empfiehlt ſich vielleicht auch hier das Anknüpfen an die alte Ueberlieferung. Dieſe aber wird vornehmlich von der Kupferplatte und dem Holzſtocke getragen.

Der Farbendruck mittelſt der Kupferplatte bietet allerdings keinen Anhaltspunkt. Weder die Bemalung der Platten, noch die Verfahren der Le Blond, D'Agoty, Demarteau hatten beſondere Erfolge aufzuweiſen. Der Holzſchnitt dagegen zeigte in ſeiner Entwickelung ſchon urſprünglich Anläufe zum Buntdruck. Von den Modeldrucken auf Zeug und Papier abgeſehen, finden ſich frühzeitig deutſche Holzſchnitte, welche mit zwei oder auch mehr Stöcken gedruckt ſind, und ſchon im 16. Jahrhunderte blühte in Deutſchland und Italien die Technik des ſogenannten Helldunkel oder Clairobſcur, in welcher neben einem ſchwarzen Contourſtock die Schatten in mehreren verſchiedenfarbigen Regionen abgetönt und die Lichter ausgeſpart erſcheinen. Hans Burgkmair und Johann Wechtlin, Hugo da Carpi und Andrea Andreani ſind als Träger dieſer Technik genügend bekannt.

Die farbigen Holzſtöcke der Helldunkel-Blätter aus dem 16. und 17. Jahrhunderte wollten freilich keineswegs die natürlichen Farben der Gegenſtände wiedergeben. Sie hatten eigentlich in einer beliebig gewählten Scala nur formalen Werth und bezweckten allein eine gewiſſe Modellirung und Perſpective in der Compoſition. Eine Ausnahme davon bilden höchſtens einzelne mit mehreren Stöcken gedruckte deutſche Wappenbilder. Viel mehr liefs ſich auch vermittelſt der einfachen, alten Manier auf dem Längsſchnitte zart gefaſerter Hölzer nicht anſtreben. Unſer moderner Holzſchnitt, wie er ſich ſeit dem Auftreten des Engländers Thomas Bewik raſch entwickelt hat, weiſt dem gegenüber ungleich reichere Hülfsmittel auf. Das Hirnholz, d. i. der Querſchnitt des heut zu Tage allgemein verwendeten Buchsbaumholzes, geſtattet nicht blos den Druck in Regionen, ſondern auch jede beliebige und bis in's Feinſte verlaufende Durchſetzung, Schraffirung oder Körnung. Denkt man ſich dieſe Hülfsmittel auf Holzſtöcke für verſchiedene Farben angewandt, deren Ueberdruck keinen Schwierigkeiten unterliegt, ſo ergiebt ſich daraus eine ſo unabſehbare Menge von Combinationen, dafs es wohl der Mühe werth iſt, ihre Fruchtbarkeit zu erproben. Der Verſuch iſt um ſo lohnender, als die Gefügigkeit und Dauerhaftigkeit des Materiales die Ausnutzung des Ergebniſſes ſichert.

So haben wir denn getroſt dieſen Weg betreten. Nachdem ein Clairobſcur nach einer Dürer'ſchen Pinſelzeichnung und die «Trachtenbilder Dürer's in der Albertina» nach kolorirten Federzeichnungen aus dem Atelier F. W. Bader's in Wien hervorgagangen waren, wie ſeiner Zeit den Leſern der «Zeitſchrift f. bild. Kunſt» berichtet wurde, faſste die «Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt» den Entſchluſs, Dürer's Dreifaltigkeitsbild im Belvedere in einem groſsen Farbenholzſchnitte zu reproduciren: zugeſtandener Mafsen die einzige Art und Weiſe, in welcher dieſes eigenthümliche Hauptdenkmal deutſcher Kunſt würdig und ſtilgerecht vervielfältigt werden kann. Bevor man ſich aber entſchlieſsen konnte, dem Holzſchneider Hermann Paar, der das Zeug hat, ſich zum Spezialiſten auf dieſem Gebiete auszubilden, einen Auftrag in dieſer Richtung zu ertheilen, ſollten Kunſt und Künſtler erſt an einem kleinern Werke alter Malerei ihre Leiſtungskraft erproben.

Die Wahl fiel auf eines der beiden Männerbildniſſe von Jan van Eyck in der kaiſerl. Galerie des Belvedere und zwar auf dasjenige, welches ſich durch gute Erhaltung auszeichnet. Dafs dem ſo iſt, bezeugt die Originalzeichnung in Silberſtift, welche ſich im Dresdener Kupferſtichkabinet befindet. Blofs die Ecken des Bildchens ſind ergänzt und ſpäter angeſetzt, weshalb ſie auch mit einer vielleicht zu weit gehenden archäologiſchen Genauigkeit in der Reproduction weggelaſſen wurden. Mit Unrecht wollten Einige in dem alten Manne den Stifter des berühmten Genter Altares, Jodocus Vyts, wiedererkennen. Eine gewiſſe Aehnlichkeit mit deſſen Porträt auf dem Altarflügel im Berliner Muſeum iſt zwar nicht zu läugnen, doch iſt nach dem einſtimmigen Urtheile

der Autoritäten die Annahme der Identität der Perſönlichkeit nicht gerechtfertigt. Leider hat ſich auch bisher niemand der Mühe unterzogen, die längere, gleichzeitige Inſchrift auf der Dresdener Zeichnung zu leſen, welche vielleicht den Namen des Dargeſtellten enthält oder doch einen Anhaltspunkt zu deſſen näherer Bezeichnung an die Hand giebt. Auf der Braun'ſchen Photographie der Zeichnung erſcheint die Schrift allerdings zu ſehr verſchwommen, auf dem Originale aber dürfte ſie doch lesbar ſein und wäre dieſelbe auch ſchon deshalb einiger Anſtrengung werth, weil ſie wahrſcheinlich von der Hand des Jan van Eyck ſelbſt herrührt. Einſtweilen können wir das Bruſtbild des Greiſes im rothen, mit weiſsem Pelzwerke verbrämten Rocke nur als das eines Unbekannten bezeichnen, im Gegenſatze zu dem anderen, etwas übermalten Porträte des jüngeren Jan de Leeuwe, welches der andere Vertreter Van Eyck'ſcher Malerei in der Belvederegalerie iſt.

Weniger als alle anderen öffentlichen Gemäldeſammlungen ſind bisher die Schätze der Wiener Galerie durch gute Reproductionen bekannt gemacht. Unſere «Geſellſchaft» hat es ſich daher auch zur Aufgabe gemacht, das in dieſer Richtung Verſäumte nachzuholen und ſich daran zuverſichtlich den Dank ihrer Mitglieder zu verdienen. Von dieſem Grundſatze aus lag es wohl nahe, mit Van Eyck den Anfang zu machen. Dieſes Doppelgeſtirn erſter Gröſse ſteht ja wie ein Wunder plötzlich da am Eingange der modernen Malerei, ein immer noch ungelöſtes Räthſel für die Kunſtgeſchichte. Ohne alle Speculation, allein in tiefer Hingebung an die Natur, im frommen Vertrauen auf Auge und Hand ward hier mit dem Erſten gleich das Letzte, im Kleinſten zugleich das Gröſste geſchaffen. Betrachten wir einmal den alten Mann mit dem ſpärlichen Haupthaar, das erſt noch zum Zwecke des Porträtirens ſorgfältig gekürzt und verſchnitten zu ſein ſcheint, mit der langen dicken Naſe, den breiten fleiſchigen Lippen, dem derben Untergeſicht — Niemand wird ihm nachſagen, daſs er hübſch ſei, oder auch nur die Spuren vergangener Schönheit an ſich trage. Der Mann hat ſeinen Blick wohl nie forſchend nach den Sternen gerichtet, er hat ſich wohl nie dieſen Kopf zerbrochen; vielmehr mag er mit den mächtigen Kauwerkzeugen dem Leben die genieſsbaren Seiten abgewonnen haben. Und doch — wenn wir ihn länger betrachten — welcher Reiz liegt in den kleinen Aeuglein, die ſo behaglich unter den gehobenen Brauen herausdämmern, wie viel gutmüthiger Scherz liegt hinter dieſen ſaftigen Lippen verſchloſſen! Und wie iſt das alles in wenigen Fleiſchtönen ohne alle Reflexe und ſtarke Schatten gemalt, wie treu und wahr iſt da dem Leben überall nachgegangen! Man ſieht das Blut pulſiren unter der erſchlafften Haut bis zu den rothen Aederchen im Augapfel; jedes der zahlreichen Fältchen auf der Stirne und vom Halſe bis an die Ohrwurzel erzählt ſeine Geſchichte; wirr zittern die Haare auf dem flachen Scheitel durcheinander. Dazu die anſpruchsloſe Haltung des Ganzen, das einförmige rothe Gewand das in ſenkrechten Falten glockenförmig von den Schultern herabſinkt, der einfache ſchwarze Hintergrund, der bloſs dort, wo er den hellen Umriſs der abgewandten Geſichtshälfte berührt, in einen feinen dunkel-blauen Luftton übergeht. Führwahr! ſo groſse Fortſchritte auch die Kunſt in Theorie und Technik ſeit dem erſten Viertel des 15. Jahrhunderts gemacht hat, die lebendige Wahrheit eines Van Eyk'ſchen Bildniſſes ward nicht übertroffen.

Die ſchlichte klare Beſtimmtheit, mit welcher die Erfinder der Farbe im Reiche der Kunſt gewaltet haben, erſchien ſo recht geeignet, einer farbigen Reproductionsweiſe als erſte Führerin zu dienen. Die Chromoxylographie ward zu Jan van Eyck in die Lehre geſchickt. Sie ſollte es zunächſt verſuchen, die deutliche, zweifelloſe Malweiſe des Altmeiſters zu überſetzen, bevor man ihr zumuthen durfte, die dunklere Sprache ſeiner Nachfolger zu interpretiren. Ein Kopf in etwas gröſserem Maſsſtabe muſste die beſte Gelegenheit zur Prüfung ihrer Leiſtungsfähigkeit darbieten; denn die Vereinigung mehrerer oder zahlreicher, contraſtirender Farbenregionen auf einem gedruckten Blatte unterliegt keiner Schwierigkeit, die nicht ſchon durch die bunten Heiligenbilder der Wallfahrtsmärkte gelöſt worden wäre. Das Neue, welches erſt gefunden und bewährt werden ſoll, und auf das es in der ganzen Frage ankömmt, das iſt die Abtonung innerhalb derſelben Farbe, die Vermittelung der einen mit der anderen, die Verſchmelzung aller mit der Zeichnung und Modellirung. Die Löſung all dieſer mannigfachen Uebergänge im Licht wie im Helldunkel, das iſt das ſchwierigſte Problem, welches die Malerei einer farbigen Vervielfältigung ſtellt. Darüber hinaus iſt alles Andere, was etwa an einem farben- und figurenreichen Gemälde das Auge des Laien blenden mag, nur eine quantitative, nicht aber eine qualitative Steigerung der Aufgabe. Dies die Gründe, welche uns bewogen haben, die Wiedergabe des van Eyck'ſchen Porträtkopfes in Farbenholzſchnitt zu verſuchen.

Das Bildniſs, welches im Original etwas über einen Schuh hoch iſt, wurde photographiſch auf

Digitized by Google

etwa $^2/_3$ der Gröfse reducirt, und so von der erprobten Hand Joseph Schönbrunner's vor dem Gemälde auf den ersten Holzstock in blofsem Grau gezeichnet. Dieser diente Hermann Paar als die neutrale Grundlage zur Herstellung der übrigen elf Stöcke, mit denen das Blatt gedruckt ist. Eine farbige Copie war glücklicherweise nicht von Nöthen, da die gütige Unterstützung seitens des kaiserlichen Oberstkämmereramtes und der Galeriedirektion es dem Xylographen ermöglichte, unmittelbar vor dem Gemälde zu arbeiten. Paar hat sich seiner Aufgabe mit seltener Hingebung, mit rastloser Besserung der Correcturen in den Fleischtönen hingegeben und überwachte endlich selbst den Druck, der in der Reifs'schen Officin durch Herrn A. Gradinger besorgt wurde. Inwiefern dem jungen, strebsamen Künstler sein Werk gelungen ist und ob dasselbe zu der Hoffnung berechtigt, dafs auf diesem Wege und nach solchem ersten Schritte auch noch weitere Erfolge zu erringen sind, das zu beurtheilen, überlassen wir getrost dem prüfenden Auge der Beschauer.

M. Thausing.

Statuten

der

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Zweck.

1. Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, hervorgegangen aus dem seit dem Jahre 1832 bestandenen Vereine zur Beförderung der bildenden Künste in Wien, hat zum Zwecke: ihren Mitgliedern hervorragende Erscheinungen neuer und alter Kunst in möglichst künstlerisch vollendeten Nachbildungen zugänglich zu machen.

Publikationen.

2. Die Publikationen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst werden bestehen:

a) In dem in der Regel fünf bis sechs Blätter enthaltenden, regelmäfsig am Jahres-Anfang erscheinenden Album, das ausschliefslich der modernen Kunst gewidmet und insbesondere darauf berechnet ist, den hervorragendsten Erscheinungen der wiederkehrenden Ausstellungen dauernde Erinnerung und Anerkennung zu verschaffen;

b) in aufserordentlichen Publicationen umfassenderer Art, welche theils einzeln, theils in zusammenhängenden Folgen herausgegeben werden, nämlich: Orginal-Radirungen, Reproduktionen von Zeichnungen, Wandgemälden und sonstigen monumentalen Kunstwerken alter und neuer Meister.

Jedem Jahrgange des Albums, wie jeder zu einer abgeschlossenen Serie zusammengestellten Publikation wird nach Bedürfnifs ein erläuternder, kritischer oder kunstgeschichtlicher Text beigegeben werden.

3. Es werden nur diejenigen Reproductionsmittel benützt, welche die möglichst treue Wiedergabe des Originals sichern.

Für das Album wird in erster Linie der Kupferstich, die Radirung und der Holzschnitt angewendet, ohne den Farbendruck und sonstige künstlerische Vervielfältigungsmittel auszuschliefsen.

Für die Reproduction älterer Meisterwerke aber wird nebst dem Kupferstiche insbesondere auch der Farbendruck benützt werden.

4. Zum Zwecke der Vervielfältigung ist in der Regel nur das Vervielfältigungsrecht (unter Umständen das ausschliefsliche) von den Eigenthümern zu erwerben.

Sollten die für die Publicationen wünschenswerthen Kunstwerke nicht anders zugänglich sein, so können auch die Originale selbst angekauft werden, über deren Verwendung im Interesse der Gesellschaft nach erfolgter Reproduction das Curatorium zu beschliefsen hat.

Mitglieder.

5. Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst besteht aus Gründern und Mitgliedern.

Die Gründer leisten einen jährlichen Beitrag von 50 fl. ö. W., oder einen einmaligen Beitrag von 1000 fl. ö. W.

Mitglieder sind die bisherigen Mitglieder des Vereines zur Beförderung der bildenden Künste und diejenigen, welche der Gesellschaft mit dem jährlichen Beitrage von 15 fl. beitreten.

Die Mitglieder zerfallen also in drei Kategorien, und zwar mit: a) 15 fl., b) 10 fl., c) 5 fl. ö. W. Jahresbeitrag.

Aufserdem werden Ehrenmitglieder von der Gesellschaft ernannt, mit den Rechten der Mitglieder von 15 fl. Jahresbeitrag.

Die Einhebung der Beiträge erfolgt vom 1. Oktober bis 31. December im Vorhinein.

Die Gründer erhalten sämmtliche Vereins-Publicationen, insoweit solche nicht Farbendrucke sind, in Abdrücken vor der Schrift. Die Abdrücke vor der Schrift sind ausschliefslich nur den Gründern gewidmet, daher deren Zahl auf 60 beschränkt bleiben muss.

Die in Wien anwesenden Gründer erhalten überdies eine Familienkarte für die von der Künstlergenossenschaft im Künstlerhause veranstalteten Kunstausstellungen, gültig für ihre Person, Frau und Kinder.

Den auswärtigen Gründern sind die Publicationen portofrei zuzustellen.

Die Namen der Gründer werden in das Gründungsbuch der Gesellschaft eingetragen und aufserdem sämmtlichen mit Text oder Umschlag versehenen Publicationen der Gesellschaft vorgedruckt.

Die Gründer sind endlich zur Ausübung der Rechte der Curatoren (§§. 9 und 10) befugt.

Die Mitglieder mit dem Jahresbeitrage von 15 fl. erhalten die sämmtlichen Publicationen und die Familienkarten für die Ausstellungen, gleich den Gründern, die Abdrücke jedoch auf chinesischem Papier; den Auswärtigen werden die Publicationen portofrei zugesendet.

Die Mitglieder mit dem Jahresbeitrage von 10 fl. erhalten das Album in Abdrücken auf weifsem Papier und die Familienkarten für die Ausstellung im Künstlerhause.

Wenn sie der Gesellschaft durch 5 Jahre angehören, erhalten sie das Recht auf eine der aufserordentlichen Publicationen.

Die Mitglieder mit dem Jahresbeitrage von 5 fl. erhalten einen Kupferstich oder Farbendruck und eine Eintrittskarte zu den Ausstellungen im Künstlerhause für ihre Person.

Ausnahmsweise werden einzelne Publicationen der Gesellschaft nach ihrer Vertheilung an die Gründer und Mitglieder auch in den Handel gegeben.

Organisation.

6. Die Leitung der Gesellschaft wird besorgt durch: die General-Versammlung, das Curatorium und den Verwaltungsrath.

Generalversammlung.

7. Die General-Versammlung findet jährlich in der Regel im Monate März statt.

Wenn mindestens 20 Mitglieder schriftlich es begehren, ist eine aufserordentliche General-Versammlung einzuberufen.

Die Einberufung mufs mindestens 14 Tage zuvor, unter Bekanntgabe der Verhandlungs-Gegenstände, erfolgen. Den Vorsitz in der General-Versammlung führt der Obmann des Curatoriums.

Das Stimmrecht kann nur persönlich ausgeübt werden.

Zur Beschlufsfähigkeit ist die Anwesenheit von mindestens 15 Curatoren oder Gründern erforderlich.

Abänderungen der Statuten oder die Auflösung der Gesellschaft aber können nur bei Anwesenheit der im §. 10 erwähnten gröfseren Zahl von Mitgliedern des Curatoriums beschlossen werden.

Bei Abstimmungen entscheidet die absolute Majorität der anwesenden Curatoren und sonstigen Mitglieder.

Bei Stimmengleichheit gibt der Vorſitzende den Ausſchlag.

Wird bei einer Wahl im erſten Wahlgange die abſolute Majorität nicht erreicht, ſo findet eine engere Wahl ſtatt.

Die General-Verſammlungen ſind öffentlich. Ueber die Verhandlung wird ein Protokoll geführt.

8. Die Gegenſtände der Behandlung in der General-Verſammlung ſind:

a) Die Wahl von zwei Mitgliedern zur Beglaubigung des Verhandlungs-Protokolles;

b) die Entgegennahme des in Druck gelegten Rechenſchafts-Berichtes des Verwaltungsrathes;

c) die Wahl von zwei Cenſoren zur Prüfung der von dem Verwaltungsrathe gelegten Rechnung und die Genehmigung der letzteren;

d) die Aenderung der Statuten;

e) die Auflöſung der Geſellſchaft;

f) die Anträge von Mitgliedern, wenn ſolche 8 Tage vor der Verſammlung, mit mindeſtens 5 Unterſchriften von Mitgliedern dem Verwaltungsrathe übergeben worden ſind.

Curatorium.

9. Das Curatorium beſteht aus mindeſtens 25 in Wien anſäſſigen Mitgliedern und aus den Gründern der Geſellſchaft.

Der nach den Beſtimmungen des §. 30 der Satzungen des Vereines zur Beförderung der bildenden Künſte von der Geſammtheit der Vereins-Mitglieder gewählte Geſammtrath bildet das erſte Curatorium.

Die ſpäteren Ergänzungen finden durch Wahl im Curatorium ſelbſt auf Vorſchlag eines eigens dazu aufzuſtellenden Comité's ſtatt.

Die Stellung als Curator iſt ein bleibendes Ehrenamt, ſo lange der Betreffende der Geſellſchaft angehört.

Der Obmann des Curatoriums wird von deſſen Mitgliedern gewählt.

10. Das Curatorium wählt aus ſeiner Mitte den Verwaltungsrath, es entſcheidet über das Jahres-Präliminare, es prüft die Gebahrung des Verwaltungsrathes und beſchließt endlich über alle wichtigeren Angelegenheiten der Geſellſchaft.

Die Mitglieder des Verwaltungsrathes haben Sitz und Stimme in den Verſammlungen des Curatoriums, und nur bei den auf die Rechnungslegung bezüglichen Beſchlüſſen ſind ſie nicht ſtimmfähig.

Das Curatorium verſammelt ſich mindeſtens zweimal im Jahre über Einladung des Verwaltungsrathes oder wenn dies von drei Curatoren oder Gründern beantragt wird.

Das Curatorium iſt bei Anweſenheit von 15 Mitgliedern beſchlußfähig.

Die Abänderung der Satzungen und etwaige Auflöſung der Geſellſchaft aber erfordert in der Generalverſammlung die Zweidrittel-Majorität bei einer Anweſenheit von mindeſtens 20 Curatoren oder Gründern.

(Schluss folgt.)

Kleine Mittheilungen.

Neu eintretende Mitglieder erhalten das Album der Geſellſchaft mit Drucken auf chineſiſchem Papier à Heft um 5 fl. ö. W. — Die Abdrücke vor der Schrift können, vom dritten Hefte des Albums angefangen, nur den neu eintretenden Gründern überlaſſen werden. Die Zahl der Gründer iſt auf 60 beſchränkt.

Tantièmen. Der Verwaltungsrath macht bekannt, daſs er bereit iſt, hervorragenden Kupferſtechern und anderen reproducirenden Künſtlern, welche ihre Kräfte den Aufgaben der Geſellſchaft widmen wollen, auſser dem Honorar für ihre künſtleriſchen Arbeiten auch noch eine beſondere Tantième, d. h. einen Antheil an dem Gewinn, der ſich durch die Verwerthung der Blätter durch den Kunſthandel ergiebt, contractlich zuzuſichern. Der Beifall, den dieſe Einrichtung in den künſtleriſchen Kreiſen Wiens gefunden, und welche ebenſo ſehr den Unternehmungen der Geſellſchaft wie den dabei beſchäftigten Künſtlern zu Gute kommen dürfte, läſst uns hoffen, daſs dadurch auch auswärtige Kupferſtecher ſich in gröſserer Anzahl als bisher unſeren Beſtrebungen anſchlieſsen werden.

Die beiden Vignetten, welche dieſes Blatt zieren, ſind aus Papillon's „Traité de la gravure sur bois" von J. Schönbrunner auf Holz übertragen und von F. W. Hader ſtylgetreu nachgeſchnitten. Wir glaubten für unſere Zwecke keine ſinnreicheren Illuſtrationen finden zu können als dieſe reizenden Allegorien der Kupferſtecherei und Holzſchneidekunſt.

Führich's „Verlorener Sohn", acht Blatt Cartonſtich von Petrak, erſcheint zu Weihnachten d. J. als auſserordentliche Publication für die Jahre 1872 und 1873. Alle Mitglieder mit dem Jahresbeitrage von 15 fl. ö. W. haben darauf Anſpruch. Es beſtand urſprünglich die Abſicht, die Hälfte des Werkes für 1872 ſchon im Sommer zu publiciren, aber der entſchiedene und ſehr wohl begründete Wunſch des Künſtlers, das Ganze beiſammen zu laſſen, hat uns beſtimmt, davon abzugehen. Das verſpätete Erſcheinen der erſten Hälfte gleicht ſich durch das verfrühte der zweiten aus. Den Vertrieb des Werkes im Handel hat Herr P. Kaeſer in Wien übernommen, durch deſſen Vermittelung das Werk in allen Buch- und Kunſthandlungen zum Preiſe von 24 fl. ö. W. zu haben ſein wird.

Künstlerhaus. Die Wiener Künſtlergenoſſenſchaft veranſtaltet 1873 der Weltausſtellung wegen im Künſtlerhauſe keine Ausſtellung. Dagegen bereitet die Kunſthandlung von Miethke und Wawra, welche das Künſtlerhaus für die Saiſon von 1873 gemiethet hat, in dieſen Räumen eine beſondere Ausſtellung vor, in welcher u. A. das groſse Bild von Hans Makart: „Katharina Cornaro", zum erſten Male dem Publicum zugänglich gemacht werden ſoll. Wir machen ſchon jetzt unſere geehrten Mitglieder darauf aufmerkſam, daſs ihnen auch dieſe Ausſtellung, wie alle anderen im Künſtlerhauſe ſtattfindenden Expoſitionen, unentgeltlich offen ſtehen wird. Die Eintrittskarten, welche mit dem Trockenſtempel der Firma Miethke und Wawra verſehen ſein werden, erhalten die Mitglieder, wie gewöhnlich, von den Organen der Geſellſchaft (Statuten § 5).

Mappen für das Künstleralbum. Wir machen darauf aufmerkſam, daſs für das zur Zier des Salontiſches beſtimmte Album elegante Mappen hergeſtellt wurden (mit Randverzierung in Golddruck nach Zeichnung von Prof. V. Teirich, ausgeführt von R. Gerhold in Leipzig), welche zu folgenden Preiſen in der Kanzlei der Geſellſchaft und im Wiener Künſtlerhauſe zu haben ſind:

In Leinwand	5	fl. ö. W.
„ Leder	11	„ „ „
„ „ mit Seidenfutter	24	„ „ „

Digitized by Google

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

eitschrift für bildende Kunst

nebst Beiblatt „Kunstchronik." Herausgegeben von Prof. Dr. **Carl von Lützow.** Mit Illustrationen und Kunstblättern in Stich, Radirung, Holzschnitt, Licht- und Farbendruck. VIII. Jahrgang 1872—73. 1. (October-) Heft.

Inhalt: Barock, Rococo und Zopf, von A. v. Zahn, mit 4 Holzschnitten und einem Lichtdruck. — Zur Erinnerung an Carl Frommel, von J. E. Wessely, mit einer Radirung. — Die niederländischen Anatomiegemälde, von C. Vosmaer, mit 2 Holzschnitten und einer Radirung nach Rembrandt's Anatomie im Haag von W. Unger. — Die akademische Ausstellung in Berlin, von Bruno Meyer. — Kunstliteratur: Aus deutschen Bergen.

Das Hauptblatt der Zeitschrift erscheint in Monatsheften, das Beiblatt „Kunstchronik" wird mit Beginn des achten Jahrgangs **wöchentlich** ausgegeben und nimmt als besondere Gratis-Beilage die in zwanglosen Fristen erscheinenden „Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" auf.

Der Subscriptionspreis für die Zeitschrift für bildende Kunst, einschliefslich des Beiblatts vom VIII. Jahrgang an beträgt 8 Thaler, für die „Kunstchronik" allein 3 Thaler pro anno.

Die mit einander verbundenen Blätter, fernerhin jährlich über 100 Bogen mit ca. 200 Illustrationen und Kunstblättern umfassend, sind durch die mit dem neuen Jahrgange eintretende Erweiterung ihres Umfangs in Stand gesetzt, nunmehr in vollem Mafse das Ideal ihrer Bestrebungen zu verwirklichen. Ihre Ziele sind: eine Uebersicht über das gesammte vielgestaltige Kunstleben der Gegenwart zu ermöglichen, den Kunstsinn und das Kunstinteresse zu beleben, sowie das Verständnifs der historischen Entwickelung der bildenden Künste durch Charakteristiken hervorragender Kunstwerke und Künstler und durch kritische Abhandlungen zu entwickeln und zu fördern, endlich die Erscheinungen und Bewegungen des Kunstmarktes zu verfolgen und somit auch dem Kunstverker willkommene Dienste zu leisten.

Die günstige Aufnahme, welche die „Zeitschrift" selber gefunden und die in der Thatsache ihren Ausdruck findet, dafs sämmtliche früheren Jahrgänge, mit Ausnahme des noch in wenigen Exemplaren à 6 Thlr. vorräthigen, VI. (1871) gänzlich vergriffen sind, erlaubt den Schlufs, dafs die Leitung des Unternehmens das Richtige, dem Bildungsgrade und Bildungsbedürfnisse der höheren Stände Angemessene und Entsprechende getroffen hat, und läfst hoffen, dafs, auf gleichen Bahnen fortgefuhrt, die „Zeitschrift" einen immer gröfseren Kreis kunstsinniger Leser um sich versammeln und mit der äufseren Unterstützung auch an innerer Kraft gewinnen, wachsen und gedeihen wird.

Die Galerie zu Cassel **in ihren Meisterwerken.** 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Die Galerie zu Braunschweig **in ihren Meisterwerken.** 18 Radirungen von von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg. auf chines. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt 7½ Thlr. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 9 Thlr.

Album moderner Meister. **20 Stiche und Radirungen** aus dem I.—VI. Jahrgang der „Zeitschrift für bildende Kunst" ausgewählt. Folio, chines. Papier. In eleganter Mappe 5⅓ Thlr.

Sechs Wald-Landschaften. **Originalradirungen** von **Karl Frommel.** Mit Text. Auf chines. Papier in Folio, in Mappe 2½ Thlr.

Stimmungsvolle Blätter von vorzüglicher Schönheit und malerischer Durchführung, zu dem Besten zählend, was der berühmte Meister mit der Nadel geschaffen.

Geschichte der Architektur. Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Vierte stark verm. Aufl. Mit 712 Holzschn. gr. Imp.-Lex. 8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Geschichte der Plastik. Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Geschichte der Malerei. Von Dr. **Ad. Görling.** 2 Bde. Mit 192 Illustrationen. br. 3 Thlr., eleg. geb. 3½ Rhlr., mit Goldschn. 3¾ Thlr.

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. Von Prof. Dr. **C. von Lützow.** Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 2¼ Thlr.; geb. mit Goldschn. 3 Thlr.

Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1⅓ Thlr.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte von **C. Clauss** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 2 Thlr. 12 Sgr.; eleg. geb. 2¾ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitiz

I. Jahrgang
№ 2.

MITTHEILUNGEN DER

20. December
1872.

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien IX., Schwarzspanierstr. Nr. 5, 1. Stiege, 2. Stock, Thür 20 zu richten.

Inserate

à 4 Sgr. für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST".

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Inhalt: Der Verlorene Sohn von Jos. v. Führich. — Album-Text. — Statuten der Gesellschaft (Schluss). — Kleine Mittheilungen. — Gründer-Verzeichniss. — Inserate.

Der Verlorene Sohn.

Von

Jos. v. Führich.

Die soeben beginnende Publication von Führich's «Verlorenem Sohn» in Stichen von A. Petrak bietet uns den Anlass, den Cyklus durch einige Worte in die weiteren Kreise einzuführen, denen er jetzt zugänglich werden wird.

Es soll damit keine eigentliche Besprechung, noch weniger eine Anpreisung des Werkes gegeben werden, das selbst für sich sprechen mag; vielmehr eine Notiz über seine Entstehung und jene ersten Schritte, die es seither aus des Künstlers Arbeitsstube, als seiner Wiege, in die Welt hinaus gethan hat, verbunden mit einer kurzen Angabe seines Inhaltes.

Die Vorreden der Bücher werden von sehr vielen Lesern, wenn auch mit Unrecht, überschlagen. Das begreift sich aus dem Ungestüm, womit man gewöhnlich literarische Novitäten zur Hand nimmt und ihnen, besonders in unserer vielbeschäftigten Zeit, am liebsten mit dem ersten Blick in's innerste Herz hineinschauen möchte. Noch ärger geht es wohl meist den Vorbemerkungen bei Bilderwerken, die sich ja leichter als Bücher mit einem Blick durchstöbern lassen. Wir wollen es darum klüger machen, und ein Vorwort geben, ehe noch die Bilder allgemein verbreitet sind.

Wer sich erinnert, wie seit den vielen cyklischen Publicationen Führich's aus früherer Zeit: zu Tieck's Fortunat, zu Goethe's Hermann und Dorothea, zu Bürger's wildem Jäger, zu Tieck's Genovefa, aus der böhmischen Geschichte, dem «Vater unser», dem Triumph Christi etc. von den zahlreichen Werken unseres Autors meist nur einzelne Blätter reproducirt wurden — und wer dem die Veröffentlichungen des Dürr'schen Verlages seit etwa zehn Jahren, den Weihnachts- und Ostercyklus, die reich illustrirte Ausgabe des Thomas von Kempen, das in der Ausführung begriffene Psalmenwerk entgegenhält — der wird es zugeben, wenn wir sagen, Führich sei in dieser Hinsicht im Alter zu seiner Jugend zurückgekehrt. Es gingen in den letzten zehn Jahren aus seiner Hand noch mehrere Bilderreihen hervor, meist jedoch nur in Contouren. Eine davon ist unser «Verlorener Sohn».

Das Werk ist im Sommer 1869 ganz aus der Initiative des Künstlers hervorgegangen; kaum die ihm Zunächststehenden erfuhren von seiner Absicht, bis die Umrisse der im Geiste durchgebildeten Compositionen in rascher Aufeinanderfolge auf dem Papier zu Tage traten. Die Abgeschiedenheit eines freundlichen Landaufenthaltes zu Mariabrunn nächst Wien begünstigte das schnelle Fortschreiten des Werkes, das im nächsten Winter vollständig durchgebildet wurde und im Spätherbste 1870 im österreichischen Kunstvereine zur Ausstellung gelangte. Der damalige Präsident der Akademie der bildenden Künste in Wien hatte dem Autor schon mehrere Jahre früher im Namen der Anstalt den Wunsch ausgesprochen, in den Besitz eines Original-

Digitized by Google

werkes von ihm zu gelangen. Die Akademie ergriff nunmehr die sich bietende Gelegenheit und brachte die Zeichnungen an sich, die sie gegenwärtig in ihrer Bibliothek bewahrt. Kupferstecher Petrak, der in früheren Jahren schon Manches nach Führich gestochen hatte, war aber dem Ankaufe noch mit dem Anerbieten zuvorgekommen, die Vervielfältigung der Zeichnungen zu übernehmen. Er erwarb das Recht hiezu und ging, nachdem die inzwischen in's Leben getretene «Gesellschaft für vervielfältigende Kunst» ihm den Antrag gemacht hatte, den Cyklus in ihre Publicationen aufzunehmen, sogleich mit der ihm eigenen Vorliebe für den Autor an's Werk. Seiner rastlosen Emsigkeit ist es zu verdanken, dass, ungeachtet schweren häuslichen Kummers, der ihn seither betraf, alle acht Stiche in verhältnissmässig so kurzer Frist vollendet vor uns liegen.

Hatte Führich schon in den leider mit wenigen Ausnahmen ganz ungenügend reproducirten «Zeitblättern» ein ernstes Wort an seine Zeit zu sprechen gesucht, so gab auch zu diesen Compositionen der herrschende fieberhafte Durst nach Neuerungen aller, oft der schlimmsten Art, der sich auch in der bildenden Kunst zu Tage drängt, den ersten Anstoss.

«Es geht mit Zeitaltern, die sich eben auf die schlechte Seite legen, gerade wie mit Menschen. Diese letzteren, wenn sie gut erzogen worden sind und eine reine Jugend hinter sich haben, gewinnen in den ersten Phasen ihres Verfalles in den Augen der sie umgebenden Welt und Gesellschaft nicht selten etwas besonders Liebenswürdiges und Einnehmendes, denn die ausgezogene Tugend hat ihren Wohlgeruch noch im Hause zurückgelassen, und die mit den aufgegebenen strengeren Formen eintretende freie Bewegung, graziös an sich, dient noch dazu, ihn zu verbreiten. Das ist der «Gang durch die Auen», wie für den Wandelnden schmeichelnd, so für den Beobachter verführerisch. Wir stellen uns vor, der verlorene Sohn müsse in den ersten Jahren seines Irregehens eine recht angenehme Erscheinung präsentirt haben. Allerdings nicht mehr, als er bei den Trebern der Schweine sass. Diese letzten Zustände, und mit ihnen die «Nacht» und das «Grauen» treten aber zuverlässig ein.»

Diese freilich schon auf die Uebergangsperiode vom 18. auf das 19. Jahrhundert zielenden Worte eines tiefsinnigen Mannes und Freundes Führich's, wenn sie ihm auch nicht unmittelbar vorgeschwebt haben mögen, bezeichnen doch deutlich den Ideengang, der dem Werke zum Leben verhalf. In dem einfach klaren Verlaufe der evangelischen Parabel mit ihrer wahrhaft rein menschlichen Bedeutung boten sich die Bilder ohne Zwang von selbst dar. Es bedurfte kaum einer Ergänzung, die nicht wenigstens stillschweigend in der Erzählung selbst gelegen: Der Abschied vom väterlichen Hause, den uns das 1. Blatt vorführt, ist auf Seite des jungen Mannes, der es verlässt, kein Abschied zu nennen, wie ihn das Leben gebietet, sondern ein gewaltsames Losreissen und Hinausstürmen in's Leben, dessen vielgestaltige, bunte Bilder die Phantasie des Jünglings noch nebelhaft umgaukeln.

Er, der sich ihnen rückhaltlos hingiebt, wird nicht ohne Zuthun eines falschen Freundes im 2. Bilde auf einen Punkt festgebannt, die verführerische Schönheit des Weibes, die ihn an den Strassen der zum ersten Male betretenen Stadt zugleich mit dem Ernst des Lebens und seiner Mühsal entgegentritt. Blind und taub gegen diese, fällt er in die Netze jener. — Den Höhepunkt dieser «natürlichen Entwickelung» der «gesunden Sinnlichkeit» zeigt uns das 3. Blatt in einem Bacchanal; das 4. aber auch den bitteren Bodensatz des berauschenden Bechers der Lust. Die Noth, nicht mehr die fremde, sondern die eigene, nicht mehr leise mahnend, sondern mit Hohngelächter packend, tritt an ihn heran und versetzt ihn in jenen Zustand der Stumpfheit, von dessen Umschlag in Verzweiflung oder Ermannung die ganze Zukunft abhängt.

Und er ermannt sich — 5. Blatt. Allgemeine Drangsal, Hungersnoth erschwert auf's Aeusserste die Fristung der Lebens. Er, der der Willkür seiner Sinne Hab und Gut, Gesundheit und Ruhe des Gewissens zum Opfer brachte, muss nun die kümmerlichste Existenz mit schmachvoll harter Knechtschaft erkaufen. Er verdingt sich einem Manne, der's verstanden, mitten in der Noth und durch die Noth der Andern mit kalter Klugheit sich eine Oase des Behagens vorzubehalten — einem jener Reichen, die des Lebens Mühen zu umgehen wissen, denen aber wieder mitten im Behagen — Friede und selbst der süsse Schmerz der Heimkehr zu den ewigen Gütern versagt ist.

Der aber bittend sich dem Reichen verkauft hat, findet den Rückweg — 6. Blatt. Als Schweinehirt sitzt er in äusserstem Reueschmerz vor dem Hause, dort wo aus Abfällen und Spülicht der unreinen Thiere der Pfuhl sich bildet, dessen sie bedürfen. Auf der vorüberführenden Strasse zieht ein Wanderer mit seinem Lastthier frei des Weges, und das sich entfernende Unwetter trägt auf dunklem Wolkenschleier den milden Schimmer des Friedensbogens. Er gedenkt der Heimat, der verlorenen, — unwiederbringlich verlorenen? Der Entschluss reift:

Ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen.

Und er geht — 7. Blatt — und an der Stelle zögernd, da er einſt dem Blick der Eltern entſchwand, ohne zurück zu ſchauen, ſieht er das Vaterhaus wieder von fern. Kein Blick der Eltern kommt ihm entgegen, und das Geſinde, reiche Erntewagen fröhlich zu Thal führend, achtet des Bettlers nicht, der an der Säule lehnt. «Da nimm Arznei, du Stolz» könnten wir wohl mit dem Dichter denken. — Die Stimmung, in der er ſeines Vaters gedenkt, iſt zerknirſchte Demuth: «O wäre ich der geringſte ſeiner Knechte.»

8. Blatt: Er eilt hinab zu den Füſsen des Vaters, und jubelnde Freude, gröſser als der Schmerz des Abſchiedes war, ergieſst ſich im ganzen Hauſe über den Verlorenen — Wiedergefundenen.

Dieſe Geſchichte gehört der Welt an und allen Zeiten, ſie iſt alt und immer neu; daher das Coſtüm, die Architektur in den Bildern den Charakter einer beſtimmten Zeit vermeidet. Nur in der Wegkapelle, daran der Heimkehrende ſich lehnt, iſt durch das Bild des Völkerhirten, der ſie einſt erzählt, ein Fingerzeig auf die «Jahre des Heils» gegeben, in denen jenes Hirtenwort an Einzelne und ganze Geſchlechter gerichtet, forttönt.

So mögen denn die Bilder in die Welt hinaustreten. Sie werden lauter und beredter ſprechen, als dieſe Zeilen. ††

ALBUM-TEXT.

Die Gründung eines eigenen Organs hat die Leitung der «Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt» aus einer Verlegenheit befreit. Dem Album ſollte programmmäſsig ein erläuternder Text beigegeben werden: allein als man an die Ausführung dieſes Planes ging, ſtellten ſich Zweifel und Bedenken wegen der äuſseren Form ein, in welcher der Text vor den Mitgliedern zu erſcheinen habe. Das gleiche Format wie die Albumblätter würde ihn im höchſten Grade unhandlich gemacht haben und in jedem Falle wären einige fliegende Blätter bedruckten Papiers, in den Umſchlag loſe eingefügt, zu leicht der Gefahr ausgeſetzt geweſen, verſchleudert zu werden. Nun in den «Mittheilungen» ein Archiv für alle Angelegenheiten der Geſellſchaft geſchaffen worden iſt, kann es nicht ſtreitig ſein, daſs auch der Text zum Album hier Aufnahme zu finden habe. Und wir werden, was über die bereits ausgegebenen Hefte zu ſagen iſt, ſo raſch wie möglich nachholen, um in Zukunft mit dem Album ſelbſt gleichen Schritt halten zu können.

Das erſte Heft des Albums*) enthält folgende ſechs Blätter:

1) Der neue Kamerad, nach einem Gemälde von Friedländer geſtochen von Doby.

2) Der verendende Hirſch, Originalradirung von Gauermann.

3) Am Langbathſee, nach einem Gemälde von Hanſch geſt. von Poſt.

4) Vorhang zur komiſchen Oper von Laufberger, geſtochen von Bültemeyer.

5) Die ländliche Muſik, Gruppe von dieſem Vorhange, geſt. von Sonnenleiter.

6) Der Tanz, Gruppe von dieſem Vorhange, geſtochen von Eiſsenhardt.

Friedrich Friedländer, der bedeutendſte unter den neueren Genremalern der Wiener Schule, welche ihre Stoffe dem Volksleben der Heimat entnehmen, iſt am 10. Januar 1825 in Kohljanowitz in Böhmen von armen Eltern geboren. Als Schüler der Prager Realſchule erregte er durch eine mit ſorgfältig gezeichneten Figuren ausgeſtattete naturhiſtoriſche Karte die Aufmerkſamkeit ſeiner Lehrer, und es wurde ihm in Folge deſſen der Beſuch der dortigen Zeichenſchule ermöglicht. Der erwachten Neigung zur Kunſt vermochte dieſe Anſtalt nicht lange zu genügen, und ſo wanderte Friedländer mit ſehr geringen Geldmitteln und ganz auf ſich ſelbſt angewieſen wohlgemuth nach Wien. Drei Jahre lang beſuchte er hier die Akademie, ſeinen Lebensunterhalt ſich durch Copiren erwerbend, und konnte endlich Waldmüller's Atelier beſuchen. Nach ſeiner Rückkehr von einer Reiſe nach Italien malte er das Bild «Taſſo's Tod», welches ihm gröſsen Beifall und viele Gönner erwarb. Es wurde ihm nun möglich, in Düſſeldorf, dann in Paris weiterzuſtudiren. Seit 1854 nahm er ſeinen Wohnſitz dauernd in Wien. Seit 1866 iſt er Mitglied der Wiener Akademie der bildenden Künſte.

In richtiger Erkenntniſs ſeiner Begabung verlieſs Friedländer bei Zeiten die hiſtoriſche Richtung, die ihm auf der Akademie gegeben worden war, und wandte ſich Darſtellungen aus dem Volksleben zu, deren Typen er mit ſcharfer Charakteriſtik wiedergibt. Wenn er als Nachfolger Waldmüller's und Fendi's bezeichnet worden iſt, ſo zeigt er mit erſterem doch geringe Verwandtſchaft, da ihm der freudig ſinnliche Zug deſſelben mangelt. In der Wahl der Stoffe verräth er vielmehr eine Hinneigung zu den düſteren, melancholiſchen Seiten des Lebens. Wie ſeine bekannteſten Gemälde, «Im Verſatzamt,» «Die Rückkehr ins Vaterhaus» u. a. gehört auch das vorliegende dieſer Richtung an. «Der neue Kamerad» iſt ein junger Invalide, der ſich in den Kreis von Vertretern verſchiedener Generationen mit einer Schilderung des Kampfes einführt, der ihm die Tapferkeitsmedaille eintrug, aber dafür ein Bein koſtete. Das Erſcheinen des neuen Kameraden

*) Dem Text zu den beiden erſten Heften, insbeſondere den biographiſchen Mittheilungen über die Künſtler liegt eine gröſsere Arbeit des geſchätzten Schriftſtellers Herrn Ludwig Scheyrer zu Grunde, deren unveränderte Aufnahme durch ihren Umfang verhindert wurde.

Digitized by Google

hat die Veteranen in der friedlichen Beſchäftigung des Kegelſpiels unterbrochen; der Eine oder der Andere würde ſich augenſcheinlich lieber mit der hölzernen Kugel dort beſchäftigen, als von feindlichen Kugeln erzählen hören, in den Geſichtern der Meiſten aber prägt ſich die Theilnahme und das Gedenken eigener Erlebniſſe verſchiedenartig aus. Nur eine Figur fehlt, welche ein franzöſiſcher Maler bei Behandlung deſſelben Gegenſtandes gewiſs mit beſonderer Vorliebe behandelt haben würde, der bramarbaſirende alte Haudegen.

Das zweite Albumblatt iſt eine Reliquie von Friedrich Gauermann. Der Künſtler radirte die Platte im Jahre 1847 für den damaligen «Verein zur Beförderung der bildenden Künſte», den Vorgänger unſerer Geſellſchaft, die Publication aber unterblieb bisher; die Geſellſchaft erkannte es umſomehr als Ehrenpflicht, das Verſäumte nachzuholen, als auſser dieſer Platte nur noch 21 kleinere von des Künſtlers eigener Hand radirte Naturſtudien exiſtiren (nach ſeinem Tode auf 15 Blättern herausgegeben). «Der verendende Hirſch» iſt ein durch poetiſche Empfindung wie durch ſeine Beobachtung der Natur gleich ausgezeichnetes Blatt. Das edle zum Tode getroffene Thier hat ſich in die Einöde geflüchtet, um ruhig zu ſterben, aber die unwegſame Felſenwelt hält wohl den verfolgenden Schützen zurück, doch nicht die gefiederten Räuber, die den Wehrloſen umlagern, bereit, einander die Beute ſtreitig zu machen. Die Tragik des Moments findet in der ſo einfachen, in groſsen Zügen gehaltenen Darſtellung den würdigſten Ausdruck.

Friedrich Gauermann, als Sohn eines Malers (20. Septbr. 1807) geboren und inmitten einer nicht groſsartigen, aber höchſt reizvollen Gebirgsnatur in der Nähe von Guttenſtein in Niederöſterreich aufwachſend, wurde zum Künſtler und zwar in der Richtung, welche er ſein Leben lang feſtgehalten hat, wie andere Kinder die Mutterſprache lernen. Ohne eigentlich Zeichenunterricht genoſſen zu haben, malte er ſchon mit dreizehn Jahren ein Oelbild nach der Natur; er hielt ſich eine kleine Menagerie von Hirſchen, Füchſen, Adlern u. ſ. w., die er beobachtete und zeichnete; er ſtudirte die Anatomie der Thiere und copirte fleiſsig nach alten Meiſtern. Ein im Jahre 1829 gemaltes Bild, eine vom Gewitterſturm überfallene Heerde, begründete ſeinen Ruf, der bald über die Grenzen ſeines engeren Vaterlandes drang. Mit Recht iſt er als Thiermaler vorzüglich geſchätzt; für das Thierleben bekundet er ſtets den ſchärfſten Blick, das feinſte Verſtändniſs, während in ſeinen landſchaftlichen Darſtellungen ſich allmählich eine gewiſſe Manier einbürgerte. Er hat weit über hundert Bilder gemalt und hinterliefs bei ſeinem frühen Tode (1862, 7. Juli) über 1000 Studien in Oel und 569 Zeichnungen.

Die Langbathſeen, an deren Ufer uns das dritte Blatt, nach einem Gemälde von Anton Hanſch, geſtochen von Poſt, führt, gehören zu den vom Touriſtenſtrome noch kaum entdeckten Juwelen des an landſchaftlichen Reizen jeder Art ſo reichen oberöſterreichiſchen Salzkammerguts. Zwei Stunden etwa weſtlich von Ebenſee (am ſüdlichen Ufer des Traunſees) öffnet ſich ein Bergkeſſel, in deſſen Schooſse die beiden Seen ſich gebildet haben. Der in jener Gebirgswelt beſonders heimiſche Künſtler hat den einſamen, ernſten, wildromantiſchen Charakter der Scenerie vortrefflich wiedergegeben: vorn rechts das von Buchen und Nadelholz in Dunkel gehüllte ebene Ufer, in der Perſpective das mächtig ragende zackige Höllengebirge.

In Hanſch begegnet uns wieder einer von den Künſtlern, die ſich mühſam ihren Weg ebnen muſsten. In Wien (am 24. März 1813) geboren, wurde Hanſch zwar ſchon im frühen Jugendalter von ſeinen Eltern in die Blumenzeichenſchule der Akademie der Künſte geſchickt, aber nicht um ſich zum Künſtler auszubilden, ſondern um ſpäter in einer Blumenfabrik verwendet zu werden, und es geſchah gegen den Willen ſeiner Angehörigen, daſs er ſich unter Profeſſor Möſsmer dem Landſchaftsmalen widmete. Somit frühzeitig auf ſich ſelbſt angewieſen, erwarb er ſich ſeinen Lebensunterhalt durch Zeichenunterricht und Illuminiren von Kupferſtichen und ſogenannten Mandlbögen (Bilderbogen mit Mandln, d. i. menſchlichen Figuren), ohne darüber das emſige Studium zu verabſäumen. Zwei im Jahre 1836 ausgeſtellte Landſchaften fanden groſsen Beifall und veranlaſsten S. K. Hoh. den Erzherzog Franz Carl, dem Künſtler mehrere Aufträge zu geben. Bald gehörten ſeine Bilder zu den geſuchteſten; in der letzten akademiſchen Ausſtellung erhielt er den Preis für Landſchaftsmalerei, 1867 wurde er in den akademiſchen Rath gewählt, und auch andere Auszeichnungen blieben nicht aus. Den Sommer bringt Hanſch meiſtens auf Studienreiſen zu, er hat die Schweiz und Italien beſucht, doch blieben ſein liebſter Aufenthalt die öſterreichiſchen Alpenländer.

Von den auſserordentlich zahlreichen, in öffentlichen und Privatgalerien zerſtreuten Landſchaften mögen hier aus letzter Zeit genannt werden: Alpenforſt (1866 in Brüſſel ausgeſtellt und dort den erſten landſchaftlichen Leiſtungen beigezählt), das Steingebirge bei Lofer (1867), ein Buchenwald (1868), der Gofauſee, das Wetterhorn (1869).

Mit den drei übrigen Blättern des erſten Heftes beginnt die Serie von Reproductionen nach Malereien im Wiener Opernhauſe. Dieſes Bauwerk, für die Entwickelung aller Zweige der bildenden Kunſt in Wien ſo hoch bedeutungsvoll, iſt es namentlich auch für die decorative Malerei, welche bis dahin in Wien nur ſelten eine Stätte gefunden hatte. Ein Kreis von Künſtlern erſten Ranges war berufen worden, die maleriſche Ausſtattung des Opernhauſes zu übernehmen; ſo hatte Moriz von Schwind die Fresken in der Loggia (Zauberflöte) übernommen, Eduard von Engerth die Fresken im Foyer (Figaro's Hochzeit) und an der Hofſtiege (Orpheusſage), Karl Rahl den Vorhang für die opera ſeria (ebenfalls die Orpheusſage) und die Deckengemälde im Zuſchauerraume — beide Arbeiten nach des Meiſters Tode (9. Juli 1865) von ſeinen Schülern Bitterlich und Griepenkerl ausgeführt. Für die «Geſellſchaft für vervielf. Kunſt» lag der Gedanke nahe, dieſe Kunſtwerke in ihrer Geſammtheit reproduciren zu laſſen, und wenn ſie auch an deſſen völliger Ausführung

Digitiz

durch Verfügungen über das Vervielfältigungsrecht einzelner von diesen Malereien verhindert ist, so kann sie doch ihren Mitgliedern eine Reihe der hervorragendsten Schöpfungen bieten.

Dahin gehört zunächst der von Ferdinand Laufberger gemalte Vorhang für die komische Oper. Der Künstler selbst fügte seinem Entwurfe eine Erläuterung bei und hat uns gestattet, dieselbe als Text zu der von Bültemeyer in Cartonstich vorzüglich ausgeführten Gesammtansicht des Vorhangs zu benutzen.

«Bei der Entwerfung des vorliegenden Entwurfes zum Vorhange ging der Verfasser von der Ansicht aus, dass das Gesammtbild desselben den Eindruck eines mit Figuren und Ornamenten verzierten Stoffes machen müsse, dass demnach die entsprechende Wirkung vorzugsweise nur durch Linien und Farben erreicht werden könne. Plastische Formen in den Umrahmungen und grosse Schattenmassen würden dem Ganzen den Eindruck einer ebenen Fläche benehmen. Der Beschauer soll durch den Anblick des Vorhanges auf die zu erwartenden Vorstellungen auf der Bühne vorbereitet und in demselben eine entsprechende Stimmung hervorgerufen werden. Der Vorhang nach dem vorliegenden Entwurfe soll die Bestimmung erhalten, bei Aufführung von heiteren Opern und Balleten zu dienen; die auf demselben dargestellten Bilder sind demnach vorwiegend heiteren Inhaltes, ihre Wirkung ist durch das blumige Ornament auf einem farbigen Grunde unterstützt».

«Um das blumenumkränzte Mittelbild, das die Gestalt der Musik, umgeben von der geflügelten Phantasie und der Poesie, darstellt, gruppiren sich neun kleinere Bilder, die jene Momente des Lebens schildern, die uns die Musik verschönert, in welche sie belebend und zur Fröhlichkeit stimmend eingreift.»

«Unter dem Wiegenliede und dem Ständchen ist ein Hochzeitszug; der gehobenen Stimmung des feierlichen Momentes entsprechend, begleiten geflügelte Musiker das Brautpaar; rechts und links unten findet die Jagdmusik und die Siegesfanfare, in dem Hauptbilde rechts der Tanz, darüber die Tafelmusik ihren bildlichen Ausdruck. In den kleineren Mittelbildern ist unten ein Sängerfest, oben ein Zug von Schnittern nach der Arbeit. Hier wie dort ist es Musik, welche die Stunden der Ruhe versüsst.»

An das Gesammtbild des Vorhanges, welcher in der That ganz den im Obigen ausgesprochenen Intentionen angemessen ausgefallen ist, reihen sich die Gruppen, welche «die ländliche Musik» und den «Tanz» versinnlichen, in grösserem Massstabe wiedergegeben. Die Lebensfülle und Lebensfreude in beiden Bildern ist bezeichnend für den Künstler, dessen Compositionen stets eine gesunde, reine Heiterkeit athmen. In dem «Schnitterzuge» wie in den weiteren Kindergruppen «Jagdmusik», «Sängerfest» und «Siegesfanfare» (welche in späteren Heften des Albums veröffentlicht sind) ist die Allegorie auf's glücklichste dem kindlichen Charakter angepasst, und der Tanz erscheint eben so sinnig wie graziös repräsentirt durch die drei frischen, schönen Mädchen, denen von Amoretten «Rosen auf den Weg gestreut», aber zu gleicher Zeit mit der gefährlichsten Waffe, dem «Pfeil mit Widerspitzen» gedroht wird.

Der Schöpfer dieser anmuthigen, liebenswürdigen Bilder, Ferdinand Laufberger, wurde am 16. Februar 1829 zu Mariaschein im deutschen Norden Böhmens geboren, wo sein Vater als Amtsverwalter angestellt war. Schon im Jahre 1845 trat Laufberger in die Akademie der patriotischen Kunstfreunde zu Prag und setzte bald darauf seine Studien an der kaiserl. Kunstakademie in Wien unter der Leitung des Direktors Ruben fort, wo ihm für sein eifriges Streben vielfache Anerkennung zu Theil wurde. Seine ersten Bilder waren theils dem Volksleben entnommen, theils gehörten sie dem historischen Genre an; später malte er Historien- und Heiligenbilder, welche für Ungarn und Polen bestimmt waren. Im Jahre 1855 reiste Laufberger im Auftrage des österr. Lloyd in Triest nach den Donaufürstenthümern und Constantinopel, um eine Reihe malerischer Ansichten für den Stich zu zeichnen. Die Illustrationen, welche Laufberger in jener Zeit entwarf, erregten grosses Interesse; er wurde mit Aufträgen dieser Art überschüttet und lieferte deren viele Hunderte für den Kupferstich und Holzschnitt. Seine Zeichnungen für das Witzblatt «Figaro» aus dieser Zeit gehören zu dem Besten, was in Deutschland auf dem Gebiete des Humors geleistet worden ist. Aber diese Thätigkeit genügte dem strebsamen, jungen Künstler nicht, und glücklicherweise ermöglichte ein zweijähriges Reisestipendium der k. k. Akademie für bildende Künste in Wien ihm den Besuch der wichtigsten Kunststätten. Er bereiste Deutschland und Belgien, ging nach London, im Jahre 1862 nach Paris, wo er 15 Monate verweilte, die alten Meister studirte und ein mit grosem Beifall aufgenommenes, figurenreiches Oelgemälde: «Das Publikum im Louvre» malte. Den Sommer 1863 brachte Laufberger in Italien zu. Ergriffen von der unvergänglichen Schönheit und dem erhabenen Ernste der Blütezeit der Renaissance, bemühte sich Laufberger, an ihrem Studium zu erstarken und ein richtiges Verständniss der für jene Zeit charakteristischen glücklichen Verbindung von Malerei und Architektur zu gewinnen. Im August 1864 kehrte Laufberger nach Wien zurück, suchte fast ein ganzes Jahr vergebens nach einer Gelegenheit, um seine erworbenen Kenntnisse in dekorativer Richtung zu verwerthen und malte in dieser Zeit mehrere kleine Bildchen. Der unerwartete Tod Rahl's gab Anlass, dass Laufberger von Van der Nüll, welcher mit Siccardsburg den Bau des neuen Opernhauses auszuführen hatte, aufgefordert wurde, eine Skizze für den Vorhang zur komischen Oper zu entwerfen, welche so sehr gefiel, dass ihm die Ausführung desselben unverweilt übertragen wurde. Laufberger ging mit grösstem Ernst und Eifer an seine ehrenvolle Aufgabe, welche ihn trotz des unermüdlichen Fleisses nach Abrechnung der Vorarbeiten über neun Monate festhielt. Im Jahre 1866 ward Laufberger an Stelle des verstorbenen L'Allemand zum akadem. Rath der Wiener Kunstakademie

Digitized by Google

gewählt und im J. 1868 vom Kaiser zum Professor für Figuren-Zeichnen und Malen an der neuerrichteten Kunstgewerbeschule des österr. Museums ernannt. Das rasche Aufblühen dieser Schule ist wesentlich mit Laufberger's Verdienst. Nach Vollendung des Vorhanges machte Laufberger mehrere kleinere dekorative Arbeiten, bis der Neubau des österr. Museums für Kunst und Industrie ihm die Gelegenheit brachte, einen Fries in Sgraffito und die Deckenmalereien al fresco auszuführen.

Von seinen sonstigen Arbeiten nennen wir nebst dem Carton aus dem Jahre 1855: «Uebergabe der Stadt Calais an Eduard III. im Jahre 1347», noch folgende mit besonderem Beifall aufgenommene, zumeist dem humoristischen Genre angehörige Bilder: «Ein Privatgelehrter beobachtet eine Sonnenfinsterniss» (1858); «Gebirgsreisende rasten vor einem Bauernhause» (1859); «Ein alter Junggeselle» (1860); «Ein gemüthliches Plätzchen», «Genovefa im Walde» (1861); «Ein Sommerabend im Prater» (1864).

(Fortsetzung folgt.)

Statuten

der

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

(Schluss.)

Verwaltungsrath.

11. Der Verwaltungsrath besteht aus von dem Curatorium für drei Jahre gewählten, jedoch stets wieder wählbaren sieben Mitgliedern, von denen drei Künstler sein müssen. Den Obmann, der gleichzeitig der Repräsentant der Gesellschaft nach Aussen ist, wählt der Verwaltungsrath aus seiner Mitte selbst.

12. Der Verwaltungsrath besorgt sämmtliche aus dem Zwecke der Gesellschaft entspringenden Geschäfte, und hat die Initiative in allen Angelegenheiten der Gesellschaft.

Er hat das Vereinseinkommen und Vermögen zu verwalten, die Kunstwerke für das Album und die sonstigen Publicationen zu wählen und zu kaufen,

die Verträge zu deren Ausfertigung abzuschliessen,

alle Auslagen zu bewilligen, welche in den Vereinszwecken ihre Rechtfertigung finden,

den Secretär und Diener anzustellen, — und endlich über seine Geschäftsführung jährlich Rechnung abzulegen.

Dem Verwaltungsrathe ist es freigestellt, zum Zwecke der Durchführung einzelner Unternehmungen sich zeitweilig durch entsprechende Persönlichkeiten zu verstärken. In der nächsten Versammlung des Curatoriums sind aber solche Mitglieder dem Wahlverfahren zu unterziehen. Die Glieder des Verwaltungsrathes theilen sich beliebig in die zu besorgenden Geschäfte, bleiben jedoch für alle Handlungen in gegenseitig ungetheilter Verantwortlichkeit.

Ihre Geschäftsführung ist jederzeit unentgeltlich, nur haben sie Anspruch auf Vergütung wirklich für die Gesellschaft geleisteter Auslagen.

In den Händen des Vereinscassiers hat stets nur der zur Bestreitung der laufenden kleineren Ausgaben nothwendige geringere Geldbetrag, die Haupt-Cassa aber unter zweifacher Sperre sich zu befinden.

Urkunden und Bekanntmachungen des Vereines sind von dem Obmann und dem Schriftführer zu unterzeichnen.

13. In jedem Orte, in welchem oder in dessen Umgebung mehr als zehn Mitglieder existiren, soll Eines derselben ersucht werden, den Verwaltungsrath zu vertreten, und sich der Besorgung der Angelegenheiten der Gesellschaft an seinem Wohnorte und in der Umgebung, nämlich der Einsammlung der Jahresbeiträge, der Vertheilung der Druckschriften, Einladungen, Vereinspublicationen und dergleichen gegen Wiedererstattung der gehörig belegten Ausgaben als Ehrenaufgabe zu widmen.

Diese auswärtigen Mitglieder des Verwaltungsrathes erhalten ein Exemplar der Vereins-Publicationen unentgeltlich.

Reservefonds.

14. Zur Bestreitung der nothwendigen Vorschüsse und sonstigen Betriebsauslagen ist ein Reservefond von 10.000 fl. zu bilden.

Der erste Grund zu diesem Reservefonde ist durch Verkauf der vorhandenen Kupfer- und Stahlstichplatten und des sonstigen Inventars, insoferne solches nicht zum weiteren Betriebe erforderlich ist, zu erwerben, und sind bis zur Ergänzung der obigen Summe 5% der ordentlichen Jahreseinnahmen und ausserdem ohne Rücksicht auf die obige Summe die einmaligen Gründerbeiträge stets unbedingt in den Reservefond zu hinterlegen.

Die aus dem Reservefond entlehnten Vorschüsse sind aus den currenten Einnahmen des betreffenden Jahres stets zurückzuersetzen.

Schlichtung von Streitigkeiten.

15. Streitigkeiten, welche im Innern der Gesellschaft über ein die Zwecke derselben berührendes Verhältniss entstehen, sind durch ein aus 7 Mitgliedern der Gesellschaft bestehendes Schiedsgericht zu entscheiden. Jede Partei wählt 3 Schiedsrichter, und diese zusammen wählen den Obmann.

Gegen die Aussprüche des Schiedsgerichtes findet keine Berufung statt.

Auflösung.

16. Sollten die Verhältnisse zur Auflösung der Gesellschaft nöthigen, so ist gleichzeitig auch über die Verwendung des Vermögens der Gesellschaft zu beschliessen.

Kleine Mittheilungen.

Drucke avant la lettre. Es kommen uns vielfache Aufforderungen zur Ueberlassung von Drucken avant la lettre zu, weshalb wir uns veranlasst sehen, zu wiederholen, dass statutenmässig nur sechzig solcher Drucke hergestellt werden, und dass dieselben ausschliesslich für die Gründer, d. i. für diejenigen Mitglieder bestimmt sind, welche entweder den Jahresbeitrag von 50 fl. oder den einmaligen Beitrag von 1000 fl. ö. W. leisten.

Die Zustellung unserer Publikationen an die in Wien ansässigen Mitglieder durch Dienstmänner hat bei grosser Kostspieligkeit nicht die gewünschte Sicherheit der Abfertigung zur Folge gehabt, weshalb die Bestellung künftighin durch angestellte Diener erfolgen wird. Dadurch muss sich die Vertheilung auf etwas längere Zeit ausdehnen. Es werden daher die Mitglieder, welche unsere Publikationen unmittelbar nach dem Erscheinen zu erhalten wünschen, ersucht, dieselben gegen Vorweisung der Jahreskarte in der Kanzlei der Gesellschaft abholen zu lassen.

Führich's Verlorener Sohn. Die Stiche nach den acht Zeichnungen Führich's bilden die erste ausserordentliche Publikation der Gesellschaft für die beiden Jahre 1872 und 1873. Die erst für 1873 eingetretenen Mitglieder haben also nur auf die zweite Hälfte dieser Zeichnungen Anspruch, und werden eingeladen, durch Nachzahlung von 5 fl. sich das vollständige Werk zu sichern, wenn sie nicht beabsichtigen, durch Erlegung von 25 fl. sich die sämmtlichen früheren Publikationen zu erwerben. Für die erst 1873 eingetretenen Gründer beträgt die Nachzahlung für Führich's Werk 20 fl. — Für die Publikation wurden elegante Mappen hergestellt, welche zu denselben Preisen, wie die Albumdeckel, zu beziehen sind.

Album. Mit der Vertheilung des VI. Albumheftes wird Ende Januar begonnen werden. Von Heft I und II sind ausser einigen wenigen Drucken avant la lettre nur noch erste Abzüge auf weissem Papier vorhanden, die ersteren à 15 fl., die letzteren à 5 fl. von neu eintretenden Gründern, resp. Mitgliedern zu beziehen.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Gründer.

Seine Majeſtät Kaiſer Franz Joſef I.
Ihre Majeſtät Kaiſerin Eliſabeth.
S. M. Kaiſer Ferdinand.
I. M. Kaiſerin Maria Anna Carolina.
I. M. Kaiſerin Carolina Auguſta.
Seine Kaiſ. Hoheit Kronprinz Rudolph.
S. K. H. Erzherzog Franz Carl.
S. K. H. Erzherzog Albrecht.
S. K. H. Erzherzog Leopold.
Seine Königl. Hoheit Prinz Auguſt von Sachſen-Coburg-Gotha.

Herr Eduard Aſcherſon in Liverpool.
„ Nikita Begitſchew.
Frau Bertha Benary in Berlin.
Herr Guſtav Ritter von Epſtein.
„ Arthur Faber.
„ Dr. Frank in Stafsfurt.
„ H. F. Heidl in Prag.
„ Heinrich in Berlin.
„ Louis Jacoby.
„ Fr. Hugo Kuhnheim in Berlin.
„ Carl Graf Lanckoronski.
„ Leopold Lieben.
„ Johann Fürſt Liechtenſtein.
„ Joſeph Ritter von Lippmann-Liſſingen.
Herr Richard Fürſt Metternich.
„ Julius Model in Berlin.
Frau Marie von Nowikoff.
Herr Eugen Riess in Berlin.
„ Baron A. S. Rothſchild.
„ Johann Schück.
„ Eduard Fürſt Schwarzenberg.
„ Baron Simon Sina.
S. Excellenz Herr Miniſter von Stremayr.
Herr Karl Triepel in Grünberg (Schleſien).
„ Warburg in London.
„ Reinhold Wolff in Berlin.
„ Carl Ritter von Zwölf.
Das Germaniſche Muſeum in Nürnberg.

Curatorium.

Herr Rudolf Alt.
„ Bruno Bucher.
„ Alexander Conze.
„ Karl Dittmarſch.
„ A. Eiſenmenger.
„ Rudolf von Eitelberger.
„ Eduard Engerth.
„ Eugen Felix.
„ Heinrich Ritter von Ferſtel.
„ Guſtav Figdor.
„ Heinrich Ritter von Förſter.
„ Johann Ritter von Friedel.
„ Joſef Gaſſer.
„ Friedrich Gerold, Obmann.
„ Moriz Gerold.
„ Chriſtian Griepenkerl.
„ Wilhelm Gurlitt.
„ Joſef Hoffmann.
Herr Ferdinand Laufberger.
„ Eduard von Lichtenfels.
„ Friedrich Lippmann.
„ Ferdinand Lotheiſsen.
„ Karl von Lützow.
„ Hans Makart.
„ Joſef Matzenauer.
„ Karl B. Poſt.
„ Hugo Altgraf Salm-Reifferſcheid.
„ Auguſt Schäffer.
„ Rudolf Schiffner.
„ Alois Schönn.
„ Theodor Sickel.
„ Friedrich Steinebach.
„ Moriz Thauſing.
„ Johann Graf Waldſtein.
„ Franz Freiherr von Wertheim.
„ Leopold Ritter von Wieſer.
Herr Edmund Graf Zichy.

Verwaltungsrath.

Herr Bruno Bucher.
„ Karl Dittmarſch.
„ A. Eiſenmenger.
„ Johann Ritter von Friedel.
„ Wilhelm Gurlitt.
Herr Louis Jacoby.
„ Auguſt Schäffer.
„ Leopold Ritter von Wieſer, Obmann.
„ Heinrich Gold, Caſſier.
„ Karl Mundt, Secretär.

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Zeitschrift für bildende Kunst nebst Beiblatt „Kunstchronik." Herausgegeben von Prof. Dr. **Carl von Lützow.** Mit Illustrationen und Kunstblättern in Stich, Radirung, Holzschnitt, Licht- und Farbendruck. VIII. Jahrg. 2. u. 3. Heft. (November und December.)

Inhalt: Barock, Rococo und Zopf, von A. v. Zahn (Schluss), mit 8 Holzschnitten. — Karl Markó der Aeltere, von G. Keleti, mit dem Porträt des Künstlers und einer Radirung von L. Fischer. — Die italienischen Reisebücher von Gsell-Fels, nebst einigen Nachträgen zur Kunstgeschichte von Mailand, von Gottfr. Kinkel. — Die Wiener Schatzkammer, mit einer Radirung von W. Unger.

Raphaelstudien, von Anton Springer, mit 3 Holzschnitten. — Aus Albert Hendschel's Skizzenbuch, mit einer Radirung von A. Hendschel und 2 Holzschnitten. — Attische Bauwerke, von W. Gurlitt, mit einem Zinkstich und einem Holzschnitt. — Die akademische Kunstausstellung in Berlin, von Bruno Meyer (Forts.).

Preis des Jahrgangs in 12 Heften und 52 Nummern des Beiblatts (ca. 100 Bogen mit ca. 200 Abbildungen, Stichen, Holzschnitten etc.) 8 Thaler.

Sechs Wald-Landschaften.

Originalradirungen von Karl Frommel. Mit Text. Auf chines. Papier in Folio, in Mappe 2½ Thlr.

Stimmungsvolle Blätter von vorzüglicher Schönheit und malerischer Durchführung, zu dem Besten zählend, was der berühmte Meister mit der Nadel geschaffen.

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst.

Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. Von Professor Dr. **C. von Lützow.** Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 2⅔ Thlr.; geb. mit Goldschn. 3 Thlr.

Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel

mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten.** broch. 1½ Thlr.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte

zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker.** Dritte von **C. Clauss** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 2 Thlr. 12 Sgr.; eleg. geb. 2⅔ Thlr.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Geschichte der Architektur.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Vierte stark verm. Aufl. Mit 712 Holzschn. gr. Imp.-Lex. 8. 2 Bde. broch. 6⅓ Thlr.; eleg. geb. 7½ Thlr.

Die Galerie zu Cassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg. auf chines. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldschnitt 7½ Thlr. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 9 Thlr.

Kaulbach's Meisterwerke

zu Weihnachtsgeschenken ganz vorzüglich geeignet.

In der **Nicolai'schen Verlagsbuchhandlung** in Berlin sind erschienen:

Kaulbach, Shakespeare-Gallerie in Kupferstichen von Eichens, Gonzenbach, Hoffmann, Jacoby und Schäffer. Grofs-Royal-Folio. 18 Thlr., chin. Papier 22 Thlr. — Lief. I. *Macbeth* (3 Blatt) 7½ Thlr., chin. Papier 9 Thlr. — Lief. II. *Der Sturm* (2 Blatt) 5 Thlr., chin. Papier 6 Thlr. — Lief. III. *König Johann* (3 Blatt) 7½ Thlr., chin. Papier 9 Thlr. (Jedes Blatt ist auch einzeln à 3 Thlr., chin. Papier à 3⅔ Thlr. zu haben.)

Kaulbach, Shakespeare-Album in photographischen Abbildungen *nach den Handzeichnungen des Künstlers.* 9 Bl. in Folio. Preis 10 Thlr. In eleg. Mappe mit Goldpressung 12 Thlr. und 15 Thlr.

Kaulbach, Shakespeare-Album. Neueste Cabinet-Ausgabe. In eleg. Mappe mit Goldpressung. 4½ Thlr.

Kaulbach, Kompositionen zu Shakespeare's Dramen. Visit-Format. 9 Blätter. 3 Thlr.

Kaulbach, Der Tod Julius Caesar's. Nach der Handzeichnung Kaulbach's photographirt. Ausgabe No. I. 6 Thlr. — No. II. 4 Thlr. — No. III. 1½ Thlr. — No. IV. ⅚ Thlr. — No. V. ½ Thlr. No. VI. (Visit) ⅓ Thlr.

Kaulbach, Hermes fordert von Kalypso die Entlassung des Odysseus. (Homer's Odyssee, fünfter Gesang.) Nach der Handzeichnung Kaulbach's, in Photographie. Facsimile-Ausgabe à 6 Thlr. — Ausgabe I à 3 Thlr. — Ausgabe II (Album-Format) à 1 Thlr. — Visit à 10 Sgr.

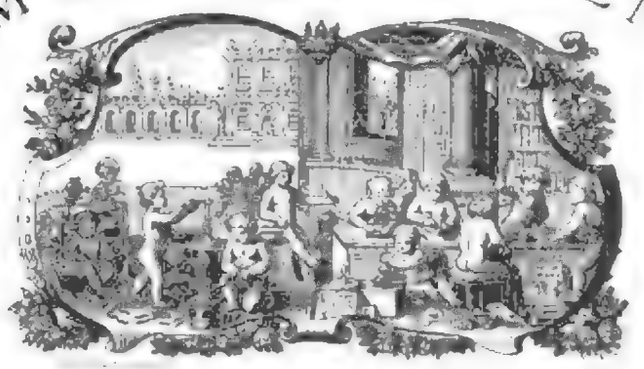
Kaulbach, Mutterliebe. Nach der Handzeichnung des Künstlers, in Photographie. Facsimile-Ausgabe à 6 Thlr. — Ausgabe I à 3 Thlr. — Ausgabe II (Album-Format) à 1 Thlr. — Visit à 10 Sgr.

Kaulbach, Das Märchen vom Zwergkönig Worzel und dem Rattenkönig Fitzliratzi. 3 Blatter in Photographie, nach den Handzeichnungen Kaulbach's. Mit Text. Album-Format 3 Thlr. — Visit 1 Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang
№ 3.

MITTHEILUNGEN
DER



14. Februar
1873.

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien IX., Schwarzspanierstr. Nr. 5, 1. Stiege, 2. Stock, Thür 20 zu richten.

Inserate

à 4 Sgr. für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST".

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Inhalt: „Die Grazien" von Eduard Bitterlich. — Aufforderung zu Maler-Radirungen. — Album-Text. — Kleine Mittheilungen. — Inserate.

„Die Grazien" von Eduard Bitterlich.

Als zweite aufserordentliche Publikation glauben wir unsern Mitgliedern, zugleich mit dem eben zur Vertheilung gelangenden sechsten Album-Hefte, keine anmuthigere Gabe bieten zu können, als die reizvolle Komposition Eduard Bitterlich's, des Lieblingsschülers des unvergefslichen Carl Rahl, welchem er unlängst so frühzeitig in's Grab folgen mufste. Es ist eine der glücklichsten Inspirationen des Künstlers: ein Werk, in dem sich die grofse Formenanschauung Rahl's, die Leuchtkraft seiner Farbe und seine Meisterschaft in der Oekonomie des Raumes mit dem strengeren Sinn für edle, feine Linienführung, wie er Bitterlich eigen war, zu seltener Harmonie vereinigen.

Die Grazien sind, bis auf einen leichten wallenden Schleier, völlig nackt, in inniger Umschlingung schwebend dargestellt. Die Eine, mittlere, die wir vom Rücken sehen, legt ihre beiden Hände den Anderen auf die Schultern; diese haben je eine Hand frei, in der sie Lorbeer und Rose halten, mit sanfter Neigung des Hauptes herabblickend, als böten sie die holden Gaben den Sterblichen dar aus ihren himmlischen Höhen. In dem schönen Zuge der Umrisse, in der hellen, weich modellirten Carnation heben sich die drei blühend frischen Mädchenleiber, wie das Mittelbild einer pompejanischen Wandmalerei, leuchtend von blauem Hintergrunde ab.

Für die Ausführung im Grofsen hatte der Künstler seinen „Grazien" diese Bestimmung, als Dekoration einer Wand zu dienen, auch wohl ohne Zweifel zugedacht. Bis jetzt existiren sie nur als sauber ausgeführtes Aquarell, um Weniges gröfser als unserer Nachbildung, und zwar im Besitze des kunstsinnigen Grafen Victor Wimpffen zu Wien, der uns die Vervielfältigung des Blattes freundlichst gestattete.

Die Ausführung des Farbendruckes rührt von der Hand Marastoni's her, eines Künstlers, dem wir unter Anderem auch den schönen von Lotz komponirten Lampenschirm und einige Genrebilder desselben Malers, bekanntlich ebenfalls eines Schülers von Rahl, in trefflichen Chromolithographien zu danken haben. In der wahrhaft vollendeten Reproduction von Bitterlich's „Grazien", deren feine Zeichnung und zarter Farbenschmelz hier mit gleicher Treue wiedergegeben erscheinen, hat Marastoni nicht nur seiner Pietät für den Verstorbenen ein schönes Zeugnifs ausgestellt, sondern zugleich von Neuem bewiesen, dafs der Farbensteindruck, mit richtiger Handhabung der ihm zu Gebote stehenden Mittel angewendet, gerade in der Nachbildung von Aquarellen — wie in der von Fresken — seine ihm schwer streitig zu machende Domäne besitzt.

C. v. L.

Aufforderung zu Maler-Radirungen.

Nächst dem Holzschnitt und Kupferstich mufs die Radirung für uns das erwünschteste Verviel-

fältigungsmittel ſein. Sie kommt dem ausgeſprochen maleriſchen Zuge der Zeit am gefälligſten entgegen und iſt auch wegen der Schnelligkeit und verhältnismäſsigen Billigkeit ihrer Herſtellung den meiſten anderen Reproduktionsweiſen vorzuziehen.

Allerdings liegt in dieſer Leichtigkeit der Manipulation auch eine Gefahr für den Radirer geborgen: die Verſuchung, ſich gehen zu laſſen, der eigenen Individualität ſorglos zu vertrauen und den Blick, ſtatt auf das zu reproducirende Original, nur auf die Technik der Reproduktion ſelbſt zu richten. Da wird aus dem geiſtvollen Ueberſetzer gar zu leicht ein virtuoſer Manieriſt, unter deſſen Radirnadel jeder Unterſchied zwiſchen alt und neu, italieniſch und niederländiſch, früherer oder ſpäterer Malweiſe eines Künſtlers verſchwindet, und bei dem Alles nur auf den blendenden Effekt der bravourmäſsig gehandhabten Technik eingerichtet iſt.

Wir glauben dieſer Gefahr am beſten dadurch entgegen wirken zu können, indem wir zur Pflege der Maler-Radirung, dieſer von den alten Meiſtern an's Herz geſchloſſenen, heute leider ungebührlich vernachläſſigten Kunſt, die uns in die geheimniſsvollen Tiefen des Genius hineinblicken läſst und jeder flüchtigen Regung der Empfindungsthätigkeit Geſtalt und Dauer zu geben vermag, — indem wir zu ihrer erneuten Pflege einen Impuls geben.

Allerdings iſt das Princip der Arbeitstheilung, die rieſige Conſumtionskraft der Zeit und die Ueberbürdung mit Aufträgen, kurz die ganze Situation, in der ſich unſere Maler heute befinden, dieſer beſcheidenen, die Mühe nicht immer glänzend lohnenden Kunſt keineswegs günſtig. Die Unbehilflichkeit des erſten Verſuches pflegt von weiterem Fortſchreiten abzuſchrecken; man lernt nicht gern in vorgerückten Jahren noch ein neues Inſtrument.

Aber dabei wolle man nicht vergeſſen, welch ein unermeſslicher Vorzug andererſeits in der originalen Natur der Maler-Radirung liegt! Es mag ein noch ſo ungeſchickter Ausdruck ſein, immer iſt es doch ein unmittelbarer und unverfälſchter Ausdruck der eigenen künſtleriſchen Empfindung, was uns der Maler in dem Strich ſeiner Nadel vor die Seele führt. Die Radirung iſt in dieſer Hinſicht der Handzeichnung am nächſten verwandt. Und dieſe Aeuſserung der künſtleriſchen Individualität kann für uns gerade deshalb von beſonderem Zauber ſein, wenn ſie uns nicht in des Meiſters gewohnter Technik, ſondern gleichſam in einer neuen Sprache entgegentritt, die doch nur der Naturlaut des Herzens iſt. Wer möchte die Radirungen Rembrandt's, van Dyck's, Ruijsdael's neben den vollendeten Schöpfungen ihrer Malerei entbehren? Und geht uns nicht etwas ab, wie der Einblick in ihre künſtleriſchen Tagebücher, weil von den meiſten heutigen Malern dieſe der Platte anvertrauten Selbſtbekenntniſſe fehlen?

Im Auslande iſt denn auch in neueſter Zeit zur Pflege der Maler-Radirung Manches geſchehen. Sowohl in England, als in Belgien, hauptſächlich aber in Frankreich beſtehen Geſellſchaften für Maler-Radirer, welche trotz der Ungunſt der Zeit in rühmlichſter Weiſe thätig ſind. Der bekannten Pariſer »Société des Aqua-Fortiſtes«, deren fünf ſtattliche Foliobände uns die reizendſten Arbeiten der modernen franzöſiſchen Malerſchule bieten, iſt das ähnliche Unternehmen der »Illuſtration nouvelle« gefolgt, welches beſonders im Fache der Landſchaft und der architektoniſchen Vedute ganz Vorzügliches leiſtet. Die mannichfachen, in deutſchen Kunſtſtädten gemachten Verſuche verwandter Art ſcheinen bisher ſämmtlich an dem Mangel der Centraliſation geſcheitert zu ſein. Trotz einer groſsen Zahl vortrefflicher Blätter, welche von dem Wirken dieſer deutſchen Radirvereine Zeugniſs geben, iſt kaum eines derſelben über eine kurze Lebensdauer und rein lokale Wirkſamkeit hinausgekommen.

Dieſem Mangel eines feſten Mittelpunktes will nun unſere Geſellſchaft abzuhelfen ſuchen, und wir fordern hiermit alle deutſchen Künſtler auf, uns dabei freundlich zur Seite zu ſtehen. Das Album der Geſellſchaft hat ſchon in den erſten Heften mehrere Originalradirungen von der Hand ausgezeichneter Wiener Meiſter gebracht; andere ſind uns für die nächſte Zeit angekündigt. Wir hegen die Ueberzeugung, daſs noch manches koſtbare Blatt, zu deſſen Publikation die Gelegenheit fehlte, im Verborgenen ſchlummert und manche im Radiren bereits geübte Kraft die Nadel nur verſtauben lieſs, weil kein Anlaſs vorlag, ſie wieder zur Hand zu nehmen. Möge dem brachliegenden Felde durch den von uns gegebenen Impuls neues Leben entſprieſsen! Wir ſind bereit, allen Anerbietungen und Einſendungen, die man an unſere Adreſſe richten wird, ſoweit ſie den künſtleriſchen Aufgaben der Geſellſchaft entſprechen, Berückſichtigung und Aufnahme angedeihen zu laſſen, und befinden uns in der Lage, den Künſtlern auſser einem entſprechenden Honorar die weiteſte Verbreitung ihrer Arbeiten zuſichern zu können.

C. v. L.

ALBUM-TEXT.

Das zweite Heft enthält folgende ſechs Blätter:

Speckbacher und ſein Sohn, gemalt von Defregger, geſtochen von Sonnenleiter,
Partie bei Lundenburg, gemalt von Lichtenfels,
An der Küſte von Dieppe, gem. v. Jettel,
Gänſemarkt in Krakau, gem. v. Schönn,
Der Lieblingspage, gem. v. Makart,
Die Bacchantin, gem. v. Felix,
ſämmtlich radirt von Unger.

Das Bild Defregger's erfüllt auch die an jedes wahre Kunſtwerk zu ſtellende Anforderung, keines Commentars zu bedürfen. Man braucht von dem Leben und den Thaten des »Mannes von Rinn« wenig oder nichts zu wiſſen, ohne doch über die Bedeutung des dargeſtellten Moments im geringſten Zweifel zu bleiben. Alſo nicht zur Erläuterung, ſondern zur Ergänzung möge der hiſtoriſche Hergang hier kurz angedeutet werden.

Es war in dem groſsen Treffen bei Innsbruck am 29. Mai 1809, daſs plötzlich an der Seite des neben Hofer hervorragendſten Führers der Tiroler, Joſeph Speckbacher's, ſein zehnjähriger Sohn Andreas (Anderl) erſchien, welcher der Mutter entlaufen war, um an dem Kampf gegen Bayern und Franzoſen theilzunehmen. Der Knabe muſste gewaltſam entfernt werden, da er dem Befehl des Vaters nicht Folge leiſtete. Aber auch dann ging er nur bis an den Saum eines Waldes, grub mit ſeinem Taſchenmeſſer die dort einſchlagenden feindlichen Kugeln aus dem Boden und überbrachte ſie in ſeinem Spitzhut dem Vater, da er gehört hatte, daſs es an Munition gebrach. So ſehr Speckbacher durch die Herzhaftigkeit ſeines Buben erfreut ſein mochte, lieſs er doch den Ungehorſamen durch einen Mann nach Hauſe in Sicherheit bringen. Allein Anderl hielt es abermals nicht lange aus. Die Tiroler waren in den Gefechten im Auguſt des genannten Jahres fortwährend vom Erfolge begünſtigt geweſen, Speckbacher hatte den Feind in's Salzburgiſche gedrängt und war von St. Johann aus bemüht, den Aufſtand auch im Pongau und Pinzgau zu organiſiren. In dieſe Zeit fällt die hier geſchilderte Begebenheit. Es wird Kriegsrath gehalten, die Führer ſtudiren eifrig die Landkarte, als Muſik und Trommelſchlag die Ankunft von Zuzug verkünden; die Thür öffnet ſich, und an der Spitze der Schützencompagnie tritt ein friſcher Knabe ein, einen kleinen Stutzen über der Schulter. Er war von der Alp, wo er in Gewahrſam gegeben worden, entwichen und hatte ſich, ſeinen Familiennamen erſt ſpäter bekennend, bewaffnetem Zuzug angeſchloſſen. Nun ſteht er wieder dem Vater gegenüber, und wie in ſeinem Geſicht Scheu und Zuverſicht, ſo kämpfen in des Vaters Zügen Zorn und Freude. Der Künſtler läſst uns über den Ausgang dieſer Scene nicht in Zweifel. Es bedarf kaum des Zuredens des Alten, dem augenſcheinlich Anderl in's Herz gewachſen iſt. Speckbacher behielt in der That den Knaben nun bei ſich; Anderl machte die ſiegreichen Gefechte bei Lofer und Unken (16. u. 17. September) mit, an dem Unglückstage von Melleck (16. October) aber gerieth er in Gefangenſchaft, welcher ſein Vater nur mit Mühe entgangen war. Während Joſeph Speckbacher ſich bald in Höhlen unter Schnee und Eis, bald in einem Stalle ſeiner Beſitzung verſcharrt verborgen hielt, um endlich im Mai 1810 über die Gebirge ſich nach Wien zu retten, war Andreas nach München und vor den König Max geführt worden, welcher an dem offenen aufgeweckten Weſen des Heldenknaben Gefallen fand und ihn erziehen und unterrichten lieſs. 1817 in die Heimath zurückgekehrt, wurde Andreas im Bergfache angeſtellt und ſtarb 1834 als Bergwerksverwalter, allgemein geehrt und betrauert, in Jenbach.

Franz Defregger, der Maler, deſſen Name durch dieſes Bild raſch allgemein bekannt geworden iſt, erinnert uns durch ſeinen Lebensgang einigermaſsen an Mintrop in Düſſeldorf, mit welchem er übrigens als Künſtler wenig gemein hat. Wenn im Jahre 1869, als ſein Speckbacher, jetzt im Beſitz des Innsbrucker Muſeums, auf den Ausſtellungen erſchien, von dem vielverheiſsenden »jungen Künſtler« geſprochen und geſchrieben wurde, ſo hatte das Beiwort nur auf die Künſtlerſchaft bezogen ſeine Berechtigung. 1835 in Stronach bei Lienz in Tirol geboren hatte Defregger zwar als Knabe am liebſten »kleine Figuren und Bildchen gekritzelt«, aber dieſer Liebhaberei war von Niemanden Beachtung geſchenkt worden, und nach des Vaters Tode (1858) übernahm er ſelbſt die Bewirthſchaftung des ererbten Bauerngutes. Doch im Jahre 1860 vermochte er dem Drange nach künſtleriſchem Schaffen nicht länger zu widerſtehen. Er überlieſs das Beſitzthum einem Verwandten und wanderte nach Innsbruck, um Bildhauer zu werden. Profeſſor Stolz, der ihn in ſeine Schule aufgenommen hatte, erkannte nach wenigen Monaten den wahren Beruf des jungen Mannes und ſandte ihn mit Empfehlungen an Piloty nach München. Hier lernte er nun erſt zeichnen, kam durch Piloty, der ihm ſeit dieſer Zeit mit Rath und That väterlich zur Seite ſtand, 1862 in die Akademie, ging 1863 nach Paris, wo er zwei Jahre lang ſtudirte, verlebte zwei weitere Jahre in ſeiner Heimat, Porträts und Studien malend, und trat 1867 in Piloty's Malerſchule ein. Seinen erſten Bildern »Des Förſters letzte Heimkehr« und »Die jungen Wilderer« folgte »Speckbacher und ſein Sohn Andreas«. Darauf kamen zwei kleinere Stücke »Gute Nachricht« und »Erſte Dreſſur« und dann »Ein Ringkampf in Tirol«, das noch gröſsere Senſation erregte, als der Speckbacher. Von neueren Arbeiten ſind ein Altarbild für ſeine Heimathskirche Dölfach und mehrere Scenen aus dem Alpenleben zu nennen.

So allgemein, ſo verdient iſt auch der Beifall, welchen ſeine Bilder gefunden haben. Hier ſind ein kerngeſunder Realismus, die friſcheſte Anſchauung der Welt, welcher er jene Schilderungen entlehnt, und die glücklichſte Gabe der Charakteriſtik

mit natürlicher Empfindung für das Schöne verbunden, die Einfachheit des Vortrages mit der eminenten Technik der Schule Piloty's.

Sonnenleiter's Stichel hat uns das besprochene Gemälde in höchst ausgezeichneter Weise wiedergegeben.

Von Tirol hinweg führt uns Eduard von Lichtenfels an die niederösterreichisch-mährische Grenze, aus dem Hochgebirge in ein ebenes Alluvialland, zwischen dessen mächtigen Eichen, Rüstern, Erlen und Buchen der Fluss Thaya, über seine Ufer tretend, jene Teiche und Sümpfe bildet, welche unser Künstler mit Vorliebe und mit solcher Meisterschaft auf die Leinwand bringt. Die »Partie bei Lundenburg« gehört zu seinen stimmungsvollsten Bildern, und die Radirung William Unger's hat auf das Glücklichste den ganzen Zauber der Farbe bewahrt, den sonnigen Duft, welcher über die Landschaft ausgebreitet ist und dem Original auf der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause 1870 so zahlreiche Freunde gewann. Es ist ein Bild sommerlicher Ruhe und Stille. Leichtes Gewölk mildert die Glut der hochstehenden Sonne, der seichte, gemächlich dahinziehende Fluss liegt in vollem Glanze da, über den Auen in der Ferne der goldige Duft des Mittags, und gemächlich überwacht der Hirt von seiner Anhöhe aus die ebenso gemächlich das Wasser durchschreitende Heerde.

Lichtenfels, mit Jettel und Robert Russ an der Spitze der jüngeren Wiener Landschafterschule stehend, ist als der Sohn des Universitätsprofessors v. Lichtenfels geboren und machte seine Kunststudien an der Akademie zu Wien (unter Thomas Ender und Steinfeld) und — 1857 u. 1858 — zu Düsseldorf. Im Jahre 1859 machte er als österreichischer Offizier den Feldzug in Italien mit; seitdem hat er seinen ständigen Wohnsitz in Wien, ist Professor der Landschaftsschule an der Akademie und seit 1872 Vorstand der Wiener Künstlergenossenschaft. In den Ausstellungen des österreichischen Kunstvereins erschien er zuerst 1854 mit einer »Partie von Iffingen in Südtirol«, und seitdem folgten Jahr für Jahr Darstellungen aus den österreichischen und bayerischen Bergen, vorzugsweise aber, wie schon erwähnt, Wald- und Sumpfstudien aus der Gegend um Lundenburg.

Auf dem nächstfolgenden Blatte begegnen wir dem neben Lichtenfels genannten Landschafter Eugen Jettel, der bei seiner grossen Jugend zu bedeutenden Erwartungen berechtigt. Jettel ist 1845 am 20. März in Johnsdorf in Mähren geboren. Der von vielfältigen Unglücksfällen heimgesuchte Vater, zuerst Verwalter der gräfl. Harrach'schen Eisenwerke, dann selbst Besitzer einer Eisengewerkschaft in Steiermark, war nur durch die grössten Opfer im Stande, den Knaben die erwünschte Laufbahn verfolgen zu lassen. Um so rascher erlangte dieser, der 1860 unter Albert Zimmermann's Leitung sich der Landschaftsmalerei widmete, Anerkennung und hierdurch Selbständigkeit. Schon auf der internationalen Ausstellung in München erhielt er für seine beiden Gemälde »Waldlandschaft« und »Hintersee« die grosse goldene Medaille, und seitdem hat unter dem freundschaftlichen Einflusse Pettenkofen's und durch das Studium der neueren französischen Meister und durch Reisen in Frankreich, in Ungarn, in Italien seine künstlerische Individualität sich auf's kräftigste und erfreulichste entwickelt.

Das Original unserer Radirung »An der Küste von Dieppe«, ist ein kleines höchst wirkungsvolles Bild, welches auf der Wiener Ausstellung von 1870 grosses Aufsehen erregte. Der Maler führt uns nicht in das fashionable Seebad, sondern in die grossartige Einsamkeit der schroffen Kreideklippen, deren Fuss von dem sonnenbeglänzten und leise bewegten Meere umspült wird. Hier promenirt nicht die aus allen Theilen der Welt zusammengeströmte elegante und müssige Welt, die Eingebornen sammeln, der Ebbe nachgehend, die Muscheln und Krabben, welche zwischen dem Gestein zurückgeblieben sind; im Vordergrunde harren ein Paar Maulesel geduldig des Moments, wo die gefüllten Körbe ihnen aufgeladen werden. Der Charakter des Meeres und eben dieses Ufers desselben ist in Zeichnung und Farbe auf das sprechendste veranschaulicht.

Aloys Schönn's Bilder aus dem Leben und Treiben der polnischen Juden sind neuerdings eben so häufige und gerngesehene Erscheinungen auf den Ausstellungen, wie früher seine Zigeuner und Türken. Der Vielgewanderte hat zwar von allen seinen Zügen reiche Ausbeute mitgebracht, aber mit besonderem Glück verwerthet er seine Studien aus Ungarn, Galizien und dem Orient, und besonders hat die Vorstadt Kasimirz, das Judenviertel, in Krakau seinem nie übertreibenden Humor die köstlichsten Vorwürfe geliefert. So brachte er bald hinter einander zwei Hauptpunkte des jüdischen Verkehrs in der alten Königsstadt zur Anschauung, den Vorhof der Synagoge und den Gänsemarkt; den dritten, die Börse, wird er uns hoffentlich nicht schuldig bleiben. Die fette Gans spielt bekanntlich eine wichtige Rolle in dem Leben des Orthodoxen, welcher sich des Genusses des Schweinefleisches enthalten muss, und wie scharf charakterisirt sind die Typen jener Bevölkerung, welche, mehr als ein Drittel der ganzen Einwohnerschaft Krakau's, in den schmutzigen verfallenen Gebäuden in der Umgebung des Gänsemarktes haust und handelt. Mit geübtem Griffe fasst und wägt der Käufer den zappelnden Vogel; obgleich seine Gesichtszüge uns verdeckt sind, meint man zu hören, wie er sein Staunen ausspricht über den horrenden Preis eines so magern Thiers. Allein der Verkäufer weiss genau, was er von solchen Künsten zu halten hat, er weiss, dass der Andere feilschen, fortgehen, wiederkommen, feilschen und endlich doch kaufen wird: würde er es doch in dem gleichen Falle ganz ebenso machen. Darum blickt er mit ruhiger Ueberlegenheit auf den ärmeren Glaubensgenossen herab; solche Gänse bringt ja doch kein Zweiter zu Markte. Und eben so treu dem Leben abgelauscht sind alle übrigen Figuren, von den künftigen Millionären im Vordergrunde, zu den Weibern, deren lehrreichen Bemerkungen über das Geschäft

ein angenehmer Jüngling die höchſte Aufmerkſamkeit widmet, ohne ſich den Anſchein zu geben, und den mit wenigen Strichen hingeſetzten Geſtalten des Hintergrundes.

Schönn iſt ein Wiener von Geburt (11. März 1826) und ſollte als eines Beamten Sohn ſich für dieſelbe Laufbahn ausbilden. Aber während der Geneſungszeit nach einer ſchweren Krankheit kam die ſchon frühzeitig durch ſeinen Oheim, den Landſchafter Eduard Schönn, angeregte Luſt zum Zeichnen und das Talent für die Kunſt ſo mächtig zum Durchbruch, daſs ihm der Eintritt in die Akademie (1846) gewährt wurde. Im Jahre 1848 nahm er mit den Tiroler Schützen Theil an dem italieniſchen Kriege, und die künſtleriſche Frucht dieſes Feldzuges, das Oelgemälde »Rückkehr der Tiroler Studenten aus dem Gefecht bei Ponte Tedesco« (1849, angekauft von dem Verein zur Beförderung der bildenden Künſte) fand wegen der Unmittelbarkeit der Darſtellung ſo groſsen Beifall, daſs er ſich aufgemuntert ſah, lediglich um Studien zu machen, ſich dem kaiſerlichen Feldlager in Ungarn anzuſchlieſsen. Nach mancherlei Erlebniſſen, darunter auch eine kurze Gefangenſchaft, kehrte er nach Wien zurück und beutete zunächſt ſeine Eindrücke und Skizzen aus den Kriegsleben aus: Eine heimkehrende Honvedfamilie (1849, in einer Lithographie viel verbreitet, das Original im Beſitze des Grafen Morzin), Sturm auf Lodrone (im Belvedere), Auszug der Tiroler Studenten (im Muſeum zu Innsbruck), Tiroler Schützen vor einem Kloſter u. a. m. Hatte bisher Leander Ruſs vornehmlich Einfluſs auf ſeinen Bildungsgang genommen, ſo wurden ſeine Studien in Paris (1850 u. 1851) von Bedeutung für ſein Colorit. In Wien fand er dann Zuſtände vor, welche ihn veranlaſsten, nicht nur der Schilderung der Ereigniſſe des Jahres 1848 zu entſagen, ſondern ſelbſt die Erinnerungszeichen an die akademiſche Legion, das Studentenleben u. ſ. w. aus ſeinem Atelier zu entfernen, und die harmloſeſten Vorwürfe zu wählen: Städter im Gebirge, aus dem Leben eines Bajazzo (von ihm ſelbſt radirt), Pfändung u. dergl. Vom Jahre 1852 an machte Schönn alljährlich Reiſen: in den ſüdlichen und öſtlichen Ländern Oeſterreichs, in Italien, im Orient, und ſeine Mappen bergen an Studien aus dem Volksleben der verſchiedenen Gegenden mehr, als er im längſten und thätigſten Künſtlerleben je verwerthen könnte. An Fleiſs läſst er es nicht fehlen, und ebenſo bethätigt er ſtetigen Fortſchritt, wie namentlich aus ſeinen ſpäteren Arbeiten ſeine Vorliebe für übertrieben buntes Colorit, wohl eine Folge ſeines Aufenthaltes im Orient, gewichen iſt, ohne, wie wir ſehen, die lebendige, charakteriſtiſche Darſtellung mitfortzunehmen. Einen beſonderen Reiz verleiht ſeinen Gemälden die ungewöhnliche Mannigfaltigkeit der Scenerie. Er ſtellte öffentlich aus: Zigeunerlager, Die drei Zigeuner (nach Lenau), Zigeunerſchmiede, Walachiſcher Kirchgang, Siebenbürger Sachſen, Nacht am Nil, Egyptiſche Hochzeitsfeier, Arabiſche Schule, Türkiſche Frauen am Brunnen, Wüſtenbrunnen, Ruinen von Karnak, Türkiſcher Obſtmarkt, Türkiſches Kaffeehaus, Türkiſche Weinleſe, Straſse von Skutari, Sieſta, Schiffbruch, Vorhof einer Synagoge, Römiſcher Fiſchmarkt, Volksfeſt auf Capri u. v. a.

Auf dem fünften Blatte des zweiten Heftes tritt uns Hans Makart entgegen. Der Name dieſes Malers iſt ſeit einigen Jahren in Aller Munde. Die Leidenſchaftlichkeit, mit welcher er geprieſen und angegriffen wird, zeugt ſchon für eine ungewöhnliche Erſcheinung. Indeſſen läſst ſich wohl behaupten: wäre nicht in ſo unvernünftiger Manier vor Makart die Trommel gerührt worden, als er noch nichts war als ein gährendes Talent, von dem Niemand vorausſagen konnte, ob es den rechten Weg finden oder ſich in einer Wüſte verirren werde, ſo würde der Tadel auch nie ſo herb ausgefallen ſein. Wenn, wie gegenwärtig wohl nicht mehr zu bezweifeln, der Künſtler mit ſich ſelbſt in's Klare kommt und ſein Naturell bändigen lernt, ſo legt er damit einen Beweis groſser geiſtiger Kraft ab, denn ſchlimme Freunde haben nichts geſpart, ihm in der gefährlichſten Zeit den Kopf zu verwirren. Intereſſant iſt, daſs derjenige, welcher am längſten über ſeinen Beruf Zweifel hegte, Makart ſelbſt war. Ein Oheim, Riſſemayer, und der Realſchulprofeſſor Meiburger in Salzburg erkannten das Talent des (am 29. Mai 1840 eben daſelbſt geborenen) Knaben, doch erſt 1858 entſchloſs er ſich, die Wiener Akademie zu beziehen, welcher er ſchon nach zwei Monaten entlief mit dem Entſchluſſe, der Kunſt zu entſagen. Sein in heraldiſcher und mittelalterlicher Miniaturmalerei gewandter Oheim lieſs jedoch nicht ab, beſchäftigte ihn mit Wappenmalen und bewirkte ſeine Aufnahme in den Componir-Verein in Salzburg, für welchen Makart manche originelle Compoſition lieferte. Um dem immer noch ſchwankenden und ſich zu wenig beſchäftigenden Jünglinge endlich eine beſtimmte Richtung zu geben, wollte ihn ſein Vater Graveur werden laſſen und zu dem Zwecke in München in die Lehre geben; Riſſemayer ſetzte einen letzten Verſuch auf dem Gebiete der hohen Kunſt durch. Auf Piloty's Aufforderung malte Makart, der bis dahin noch nie in Oel gearbeitet hatte, eine Skizze in Oelfarben, welche ſeine Aufnahme in Piloty's Schule zur Folge hatte. Die dort herrſchende Richtung ſagte ihm ſo ſehr zu, daſs er plötzlich ſo viel Eifer als Ausdauer entwickelte und bis zum Jahre 1868 mit unermüdlichem Fleiſse in jenem Verbande thätig blieb, nur durch Studienreiſen ſeine Arbeit unterbrechend. Seine Gemälde fanden bald Beachtung, ſein coloriſtiſches Talent trat insbeſondere in ſeinen »Römiſchen Ruinen« (1866 für die groſse Ausſtellung in Paris gemalt) unverkennbar hervor. 1868 folgten die »Modernen Amoretten«, welche eben ſo ſehr durch den ungewöhnlichen Farbenſinn wie durch die Wüſtheit der Compoſition und den barocken Geſchmack Aufſehen erregten. Ueber die »Peſt in Florenz« braucht hier nicht neuerdings geſprochen zu werden, eben ſo wenig über ſeine Bildniſſe, in denen ſich ſeine Begabung ebenſo entſchieden bekundete wie das Gefährliche ſeiner Richtung, dem coloriſtiſchen Effekte alle anderen künſtleriſchen Bedingungen zu opfern. 1869 wurde er nach Ab-

Digitized by

lehnung einer Profeſſur an der Wiener Akademie durch kaiſerliche Huld nach Wien eingeladen, und ihm gleichzeitig auf Staatskoſten ein prachtvolles Atelier mit Wohnung und Garten zur Verfügung geſtellt. Seitdem malte Makart verſchiedene Bildniſſe, die muſicirenden Mönche, die ſcheintodte Julia und eine Reihe ſpeziell für dekorative Zwecke beſtimmter groſser Tableaux, die eben unter dieſem Geſichtspunkte ungetheilteren Beifall fanden, die »Abundantia«, Deckengemälde u. ſ. w. Im Sommer 1873 ſoll ein Gemälde im gröſsten Maſsſtabe in die Oeffentlichkeit treten, Catharina Cornaro, welcher das Volk von Venedig huldigt; es wird ſehr gerühmt, ſoll auch in Anſehung der Compoſition und Zeichnung groſse Fortſchritte darthun. Bei der Jugend des Künſtlers und der ganz auſserordentlichen Leichtigkeit, mit welcher er arbeitet, haben wir gewiſs noch eine groſse Anzahl von Kunſtwerken ſeiner Hand zu erwarten.

Der »Lieblingspage« iſt im Grunde nur eine ausgeführte Skizze und giebt uns weniger von dem eigenartigen Talente des Künſtlers als von ſeinen Fehlern eine Vorſtellung. Die Romantik hat einen ſtarken Zuſatz nicht eben feiner Sinnlichkeit erhalten, und die Compoſition verträgt einen ſtrengen Maſsſtab nicht. Wegen ſeiner coloriſtiſchen Wirkung wurde das Bild eine willkommene Aufgabe für die Radirnadel.

Die »Bacchantin« von Felix bedarf keiner umſtändlichen Erläuterung. Das ſchöne üppige Weib iſt des heiteren Gottes voll und in ſeinem Dienſt ermüdet auf das Pantherfell zurückgeſunken, der Thyrſusſtab iſt der Hand entglitten, der Schlaf hat »die Glieder gelöſt«. Es iſt der Genuſs des Schlafes, den vor allem dieſes Gemälde verſinnlicht; von der wilden Entzückung, welche die Begleiterinnen des Dionyſos auf ſeinem Siegeszuge charakteriſirt, ſagt uns das liebliche Geſicht der Schläferin wenig, und auch die Draperie, welche ſie aus maleriſchen Rückſichten angebracht hat, will zu der Vorſtellung nicht recht ſtimmen.

Eugen Felix, 1836 (27. April) in Wien geboren, widmete ſich der Malerei zunächſt unter Waldmüller's Führung, ſtudirte dann in Paris und machte groſse Reiſen. Seit 1868 hat er Wien zum bleibenden Aufenthalte gewählt und neben Thierſtücken und Genrebildern vornehmlich Porträts gemalt, welche ſich durch geiſtvolle Auffaſſung und kräftige Behandlung auszeichnen. Seine meiſten Arbeiten ſind in Privatbeſitz, im Belvedere hängt ein kleines Stück: »Ein Kind mit einem Hunde«.

Die fünf zuletzt genannten Blätter ſind ſämmtlich von Prof. William Unger radirt, deſſen Vielſeitigkeit ſchon dadurch auf das glänzendſte dargethan iſt. Als Sohn des bekannten Göttinger Kunſtgelehrten iſt W. Unger im September 1837 in Hannover geboren. Schon auf dem Gymnaſium in Göttingen verſuchte er ſich im Radiren, und während er nach dem Wunſche ſeiner Eltern ſich auf dem Polytechnikum in Hannover zum Architekten ausbilden ſollte, ging er 1854 nach Düſſeldorf, beſuchte daſelbſt die Akademie und eignete ſich unter Keller's Leitung die Anfangsgründe der Kupferſtechkunſt an. Von 1857 an arbeitete er dann bei Thäter in München, dem er viel zu verdanken erklärt. Dort ſtach er auch das erſte ſelbſtändige gröſsere Blatt, »Abundantia et Miſeria«, nach dem Carton von Wislicenus. Der Wunſch, ſich in Farbenſtich auszubilden, führte den Künſtler 1860 abermals nach Düſſeldorf, 1863 ging er nach Leipzig, wo er für den Kunſthändler Weigel Facſimile's nach alten Stichen und andere kleinere Arbeiten machte. Der Auftrag, die zwölf Monate nach den Cartons von Wislicenus zu ſtechen, veranlaſste die Ueberſiedelung nach dem damaligen Wohnorte dieſes Malers, Weimar. Allein das Unternehmen wurde aufgegeben, ohne daſs die erſte fertige Platte (»Juli«) veröffentlicht wurde, und die mit dem Verleger der »Zeitſchrift für bildende Kunſt«, E. A. Seemann in Leipzig, angeknüpfte Verbindung gab den Anſtoſs, daſs Unger ſich ausſchlieſslich der Radirung widmete. Er lieferte für dieſe Zeitſchrift zuerſt »Tartini« von Marthall und »Moſes« von Plockhorſt, erhielt dann den Auftrag, eine Reihe von Werken alter Meiſter aus der Braunſchweiger Galerie zu copiren. Er lieferte im Laufe eines Jahres 18 Blätter und ging dann zu dem gleichen Zwecke 1869 nach Kaſſel. Den Winter 1871—72 brachte Unger in Holland zu und ſeit dem Frühjahre 1872 hat er ſeinen Wohnſitz in Wien genommen, um in hervorragender Weiſe für unſere Geſellſchaft thätig zu ſein. So Ausgezeichnetes er auch in der Reproduction moderner Meiſter leiſtet, ſind doch ſeine Hauptſtärke die alten Coloriſten, deren Farbenwirkung auf der geätzten Platte er mit einer Meiſterſchaft wiedergiebt, welche auf dieſem Gebiete Deutſchland keinen Rivalen neben ihm beſtehen läſst. Die Geſellſchaft wird demnächſt in der Lage ſein, in dem Rubens'ſchen »Ildefonſo« der Belvedere-Galerie einen Beleg hierfür zu liefern.

Auſser ihm waren für die beiden erſten Hefte des Albums als Stecher thätig:

H. Bültemeyer aus Hameln. 1826 geboren und frühzeitig verwaiſt, kam er mit vierzehn Jahren als Lehrling in eine lithographiſche Anſtalt, arbeitete dann einige Jahre in Goslar und trat 1851 bei Prof. Ludwig Förſter ein, für deſſen Bauzeitung er Architekturen zeichnete und radirte. Unter der Anleitung Theophil Hanſen's erwarb er ſich die Kenntniſs der Architektur, der Perſpektive und Schattenlehre, trat nach ſechs Jahren aus Förſter's Atelier aus und arbeitete ſelbſtändig theils für die Bauzeitung, theils für die Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion. Seit 1869 hat er die Herſtellung ſämmtlicher Stiche für die erſtere Zeitſchrift übernommen, auſserdem aber mit Subvention des k. k. Oberſtkämmereramtes den groſsen Stich des St. Stephansdoms ausgeführt, nach deſſen Vollendung 1871 ihm die goldene Medaille für Kunſt und Wiſſenſchaft verliehen wurde. Gegenwärtig arbeitet er an einem Seitenſtücke zu dieſem Blatte, der Votivkirche.

Eugen Doby, 1834 in Kaſchau geboren, arbeitet ſeit 1868 unter Leitung des Prof. Louis Jakoby in Wien. Er machte ſeine erſten Studien im Zeichnen bei ſeinem Oheim, dem bekannten Archäologen und Schriftſteller Dr. Henſzlmann in

Peſt, wo er auch frühzeitig Unterricht im Radiren und Stechen erhielt. 1852 kam er nach Wien, um bei Wolfgang Böhm malen zu lernen, ging mit ihm nach Rom und lebte dann bis zu dem obengenannten Jahre mit Ausnahme eines zweimaligen Aufenthaltes in Paris in Peſt, ausſchlieſslich für die archäologiſche Commiſſion der Akademie der Wiſſenſchaften beſchäftigt.

Johann Eiſenhardt, 1824 in Frankfurt a. M. geboren, zeigte früh Talent zum Zeichnen und wurde durch den Vater eines Mitſchülers, einen Kupferſtecher, für deſſen Kunſt gewonnen. Nach ſiebenjährigen Studien an dem Städel'ſchen Inſtitut unter Ed. Eugen Schäffer begann er ſelbſtändig zu arbeiten, wirkte mit einem Kreiſe jüngerer Maler zuſammen und warf ſich vorübergehend ſelbſt auf die Oelmalerei. Eine ſchlafende weibliche Figur nach Paolo Veroneſe, eine Madonna nach Steinle, Radirungen für den Kunſtverein fallen in jene Zeit. 1863 folgte er einem Rufe an die kaiſerliche Staatsdruckerei, in eine Stellung, welche ihm materiell förderlich, aber für ſeine Kunſt wenig erſprieſslich war. Nach ſechs Jahren kehrte er in ſeine Vaterſtadt zurück; ſeitdem hat er einen Stich nach Holbein, das Bildniſs Schamyl's, das Refectorium nach van Muyden, ein Interieur nach Anton Burger, Mutter und Kind nach Steinle und verſchiedene Porträts geliefert und iſt gegenwärtig mit einem Cyklus von Radirungen nach Burger beſchäftigt.

Karl B. Poſt aus Prag, geb. 1834. Im Jahre 1852 gaben die Eltern ſeinem Wunſche nach, die Akademie und zwar die Schule Haushofers beſuchen zu dürfen, und im nächſten Jahre verſchaffte ihm ein Stipendium des Kaiſers Ferdinand die Möglichkeit nach Wien zu gehen, wo er gegenwärtig noch lebt. Er ſetzte ſeine Studien an der hieſigen Akademie fort und wurde ein Schüler Stöber's. Poſt hat eine groſse Anzahl von Stichen nach Landſchaften und Thierſtücken geliefert, namentlich nach Hanſch, Gauermann, Marko, Andr. Achenbach, Voltz, Pauſinger; ſeitens auswärtiger Akademieen ſind ihm mehrfach Anerkennungen zutheil geworden.

Johannes Sonnenleiter, geboren 1825 in Nürnberg, war von ſeinem vierzehnten bis zum zwanzigſten Jahre Schüler und dann Mitarbeiter der bekannten dortigen Kunſtanſtalt von Carl Mayer, brachte ein Jahr in Leipzig und Dresden zu, war 1852 bis 1854 Leiter der Kunſtanſtalt des Oeſterreichiſchen Lloyd in Trieſt und lebt ſeitdem in Wien. Nachdem er lange Jahre hindurch nur mit kleineren Arbeiten, zum Theil für induſtrielle Zwecke, beſchäftigt geweſen war, wurde es ihm 1869 durch Profeſſor Jacoby möglich, den Stich nach dem Bilde von Knaus »Die Katzenmutter« zu übernehmen, deſſen gelungene Ausführung weitere dankbare Aufgaben ſeitens der Geſellſchaft für vervielfältigen Kunſt zur Folge hatte.

Kleine Mittheilungen.

Als Gründer ſind der Geſellſchaft neu beigetreten: die k. k. Akademie der bildenden Künſte in Wien, die Herren Karl Ritter von Siegl und Moriz Faber ebendaſelbſt, Herr Adalbert Ritter von Lanna in Prag, Herr A. Woworsky in Berlin, Herr Lantz in Hildesheim und Herr Carl Schlöſſer in Elberfeld. In dem Gründer-Verzeichniſs, welches in unſerer Nr. 2 enthalten iſt, ſoll es ſtatt: „Herr Heinrich" heiſsen: „Herr Heinrich Maas in Berlin". Wir bemerken bei dieſer Gelegenheit, daſs die neu eintretenden Gründer ſich von nun an zur Uebernahme ſämmtlicher bisheriger Publikationen verpflichten müſſen und für die beiden erſten Hefte des Albums zuſammen 30 fl., ſowie als Jahresbeitrag für 1872 und 1873 je 50 fl. ö. W. (im Ganzen alſo 130 fl. ö. W. = 86⅔ Thlr. pr. Cour.) zu zahlen haben.

General-Agentur der Geſellſchaft in Leipzig. Die erfreuliche Zunahme der Zahl unſerer auswärtigen Mitglieder hat es nothwendig gemacht, in Leipzig ein Auslieferungs-Depôt für die Publikationen der Geſellſchaft zu errichten. Die Verlagshandlung des Herrn E. A. Seemann hat daſſelbe übernommen und beſorgt von jetzt an den Vertrieb ſämmtlicher Publikationen in Deutſchland und den auſserdeutſchen Ländern.

Direkte Verſendungen unſerer Publikationen über die Grenzen von Oeſterreich und Deutſchland hinaus können des hohen Porto's wegen nur unfrankirt erfolgen.

Die Jahresbeiträge der auſseröſterreichiſchen Mitglieder ſind in preuſs. Cour. zu leiſten und betragen demnach für die Gründer 33⅓ Thlr., für die Mitglieder 10 Thlr.

Separatausgaben des Albums. Um verſchiedenen an die Geſellſchaft ergangenen Wünſchen zu entſprechen, wurden die Stiche nach den Carton's zu Laufberger's Vorhang mit der Originalradirung Alt's zu einem beſonderen Hefte und fünfzehn Radirungen von Unger, Claus und Laufberger zu einem zweiten Separathefte des Albums zuſammengeſtellt. Das erſte iſt zum Preiſe von 6⅔ Thlrn., das zweite zu 10 Thlr. direkt von der Geſellſchaft in Wien oder durch Herrn E. A. Seemann in Leipzig zu beziehen.

Künſtlerhaus. Wir machen darauf aufmerkſam, daſs Eintrittskarten, welche nicht mit dem Namen der Mitglieder bezeichnet ſind, nicht die Berechtigung zum Beſuche der Ausſtellungen des Künſtlerhauſes gewähren. Die verehrlichen Mitglieder werden daher erſucht, Karten ohne Namen von den Dienern der Geſellſchaft entweder nicht anzunehmen oder ihren Namen ſelbſt darauf zu ſetzen.

Bitterlich's „Grazien". Für diejenigen Mitglieder, welche den ſoeben als zweite auſserordentliche Publikation der Geſellſchaft erſcheinenden Farbendruck von Maraſtoni nach Bitterlich's Grazien einzurahmen wünſchen, iſt ein gröſserer eleganter Carton hergeſtellt, der gegen Vergütung von 50 Kr. oder 10 Sgr. zu beziehen iſt.

Profeſſor W. Unger hat ſeine im Auftrage der Geſellſchaft unternommene groſse Radirung nach dem h. Ildefonſo von Rubens im k. k. Belvedere vollendet und beginnt nun als Pendant dazu die Madonna unter dem Apfelbaum deſſelben Meiſters, ebenfalls in der Belvedere-Galerie. Beide, bekanntlich urſprünglich zuſammengehörigen Bilder werden, auf dieſe Weiſe reproducirt, unſern Mitgliedern im nächſten Winter als dritte auſserordentliche Publikation zukommen.

Für das Album ſind nachſtehende Blätter in Arbeit: Piloty's „Maria Stuart, ihr Todesurtheil vernehmend" im Beſitze des Herrn v. Gonzenbach-Eſcher in Zürich, Ramberg's „Am Stickrahmen" im Beſitze des Herrn Heidl in Wien und Gabl's „Haspinger, die Tiroler zum Kampfe für das Kaiſerhaus auffordernd", ſämmtlich geſtochen unter Leitung des Herrn Prof. Raab in München; ferner Kurzbauer's „Weinprobe", Eigenthum des Herrn Leon Mandel in Wien, geſtochen von Herrn Forberg in Wien; endlich Menzel's Aquarell „Aus der Geſellſchaft", Eigenthum des Herrn Heidl, radirt von Herrn Claus. Die Eigenthümer haben der Geſellſchaft in freundlichſter Weiſe die Originalwerke, die Künſtler das Vervielfältigungsrecht überlaſſen.

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

eitschrift für bildende Kunst

nebst Beiblatt „Kunstchronik." Herausgegeben von Prof. Dr. **Carl von Lützow.** Mit Illustrationen und Kunstblättern in Stich, Radirung, Holzschnitt, Licht- und Farbendruck. VIII. Jahrg. 4. Heft. (Januar.)

Inhalt: Zur Erinnerung an Heinrich Petri. Von Jakob Falke, mit Holzschnitten. — Die Meyer'sche Gemäldesammlung in Dresden, von C. Claufs, zwei Radirungen von L. Friedrich. — Karl Markó der Aeltere, von G. Keleti (Fortsetzung). — Skizze für ein deutsches Parlamentshaus von Hubert Stier, von Phil. Silvanus. — Die akademische Ausstellung in Berlin, von Bruno Meyer, mit einem Holzschnitt (Fortsetzung). — Kunstgeschichtliche Miscellen aus deutschen Historikern. Von A. Horawitz. Erster Artikel.

Preis des Jahrgangs in 12 Heften und 52 Nummern des Beiblatts (ca. 100 Bogen mit ca. 200 Abbildungen, Stichen, Holzschnitten etc.) 8 Thaler.

Soeben ist erschienen die erste Abtheilung der

Frans Hals-Gallerie.

Zehn Radirungen

von

Prof. William Unger.

Mit Text

von

Dr. C. Vosmaer.

Inhalt:

Titelblatt mit dem Selbst-Portrait des Malers.

I. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1616 (Museum zu Haarlem).

II. Es lebe die Treue! 1623 (Sammlung Copes v. Hasselt zu Haarlem).

III. Das Festmahl der Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1627 (Museum zu Haarlem).

IV. Das Festmahl der Offiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1627 (Museum zu Haarlem).

V. Das Bildniss einer Tochter des Herrn van Beresteyn (Hofje van Beresteyn zu Haarlem).

VI. Die Offiziere des Cluveniers-Schützencorps; 1633 (Museum zu Haarlem, wie die Folgenden).

VII. Die Offiziere und Unteroffiziere des Schützencorps zum H. Georg; 1639.

VIII. Die Vorsteher des St. Elisabeth-Hospitals; 1641.

IX. Die Vorsteher des Oude-Mannenhuis; 1664.

X. Die Versteherinnen des Oude-Vrouwenhuis; 1664.

Die **Frans Hals-Gallerie** erscheint in zwei Abtheilungen zu 10 Blatt mit deutschem, englischem, französischem und holländischem Text in **drei** verschiedenen Ausgaben:

Ausgabe I. Épreuves d'Artiste, vor aller Schrift, auf altholländ. oder chinesischem Papier, auf Carton gezogen . . . . . pr. Abth. 23 Thlr. — Sgr.

„ II. Ausgewählte Abdrücke auf chines. Papier, auf Carton gezogen . . . . . „ „ 15 „ 10 „

„ III. Mit der Schrift, chinesisches Papier . . . „ „ 8 „ 20 „

Die Abnehmer der ersten Abtheilung sind auch zur Abnahme der zweiten verpflichtet.

Vom Unterzeichneten ist das Werk zu den angegebenen Ladenpreisen durch den Buch- und Kunsthandel zu beziehen.

Leipzig, im Februar 1873. **E. A. Seemann.**

Nachdem der Unterzeichnete für das **deutsche Reich** eine

General-Agentur

der

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst

laut Anzeige auf Spalte 46 übernommen, nimmt derselbe Anmeldungen zur Mitgliedschaft aus besagtem Gebiete entgegen.

Nähere Mittheilungen bezüglich zu errichtender Lokalagenturen in den einzelnen grösseren Städten behalte ich mir vor.

E. A. Seemann.

So eben erschienen:

Deutsche

RENAISSANCE.

13. Lieferung: *Luzern*, Stadt und Canton. Herausgegeben und autographirt von **E. Berlepsch.** 1. Heft. Inhalt: Der Ritter'sche Palast in Luzern, Grundrisse, Durchschnitt, Aufriss und Details.

14. Lieferung: *Merseburg* und *Halle* a. d. S. Herausgegeben und autographirt von **H. Schenck.** 1. Heft. Inhalt: Das Schloss zu Merseburg, Ansicht des Hofes, Portale, Erker, Treppenthurm und Details.

15. Lieferung: *Nürnberg*. Herausgegeben und autographirt von **A. Ortwein.** 5. Heft. Inhalt: Das Peller'sche Haus, Grundrisse, Aufriss, Quer- und Längenschnitt, Kamine, Täfelwerk u. andere Details.

Jede Lieferung umfasst 10 Blatt Folio mit erläuterndem Text und kostet im Ladenpreise 24 Gr.

Früher erschienen: *Nürnberg* Heft 1—4; *Augsburg* Heft 1—3; *Rothenburg* a. d. T. Heft 1 u. 2; *Schloss Bevern* 1 Heft; *Hoxter* 1 Heft; *Mainz* 1 Heft.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

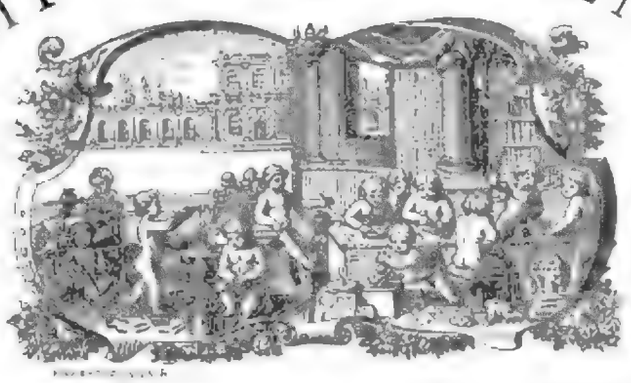
Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

I. Jahrgang
No. 4.

MITTHEILUNGEN
DER



25. April
1873.

Beiträge
u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien IX., Schwarzspanierstr. Nr. 5, 1. Stiege, 2. Stock, Thür 20 zu richten.

Inserate
à 4 Sgr. für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST".

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Inhalt: Rechenschaftsbericht des Obmannes des Verwaltungsrathes Hofrath R. von Wieser. — Album-Text. — Kleine Mittheilungen. — Inserate.

Rechenschaftsbericht des Obmannes des Verwaltungsrathes Hofrath R. von Wieser.

Geehrte Versammlung!

Der Verwaltungsrath der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat nach § 7 der Statuten die Generalversammlung der Mitglieder zusammenberufen, um ihr den Rechenschaftsbericht für das verflossene erste Vereinsjahr vom Oktober 1871 bis Oktober 1872 vorzulegen.

Sie wissen, dass unsere Gesellschaft aus einer Reorganisation des »Vereins zur Beförderung der bildenden Künste« mit wesentlich neuen Zielen, wie sie auch der gewählte Name ausdrückt, hervorgegangen ist. Dass mit dieser Neubegründung, denn so kann man es nennen, ein wirkliches Bedürfniss erfüllt worden ist, hat sich in der erfreulichen Thatsache gezeigt, dass wir von den alten Mitgliedern, trotz des Wegfalles der Bilder-Verloosung, wenig mehr verloren haben, als die Durchschnittszahl der Austretenden in früheren Jahren betrug. Dagegen haben wir an neuen Freunden für unsere Bestrebungen eine weit grössere Zahl gewonnen, ja der grösste Theil der früheren Vereinsmitglieder ist unserer Gesellschaft mit dem erhöhten Jahresbeitrage von 15 fl. beigetreten. Somit ist der Verwaltungsrath in der angenehmen Lage, das Resultat des ersten Vereinsjahres 1871—72, wie es in der Rechnung und in der Uebersicht der Gesammtgebarung Ihnen vorliegt, als ein befriedigendes bezeichnen zu können.

Nur ganz kurz möchte ich auf die interessantesten dieser Zahlen Ihre Aufmerksamkeit lenken. Mit der Summe von 17832 fl., welche die Mitgliederbeiträge für das verflossene Vereinsjahr repräsentirt, ist die Summe der Einnahmen im letzten Jahre des aufgelösten Kunstvereins um 7292 fl. übertroffen worden. Doch kann die oben angegebene Zahl noch nicht als das Gesammtresultat gelten, da noch fortwährend Nachzahlungen der neu eintretenden Mitglieder erfolgen, welche die Vereinspublikationen vollständig zu besitzen wünschen. — Auch Heft I und II des Albums, welche wir aus dem früheren Verein herübergenommen haben, werden fortwährend begehrt; für dieselben sind im abgelaufenen Jahre 1197 fl. 19 kr. eingegangen.

Da nun auch schon die bisherigen Anmeldungen für das zweite Vereinsjahr 1872—73 wieder eine bedeutende Steigerung der Mitgliederzahl und Beiträge ausweisen, so darf man es wohl aussprechen, dass die Gesellschaft ihr erstes peinliches Entwicklungsstadium hinter sich hat, und sich nun mit grösserer Entschiedenheit und freierem Umblick an ihre wichtigen Zwecke machen kann.

Digitized by Google

Reserve- und Betriebsfonds.

Für den Reserve- und Betriebsfonds wurden von dem früheren Kunstvereine 200 fl. in Rentenscheinen und 1927 fl. 11 kr. baar als Erbe übernommen. Dieser Summe ist nach Beschluss des Curatoriums vom 22. December 1871 ein weiterer Nachlass dieses Vereines, nämlich der Ueberschuss des Jahres 1871 mit 2296 fl. 32 kr. zuzufügen.

Nach dem neuerlichen Beschlusse des Curatoriums vom 1. März 1873 ist auch der Ueberschuss des abgelaufenen Jahres mit 1100 fl. an Staatsrentenscheinen und 6672 fl. 58 kr. in Bankvaluta dem Reserve- und Betriebsfonds zuzuwenden, so dass dieser schon bei Abschluss der ersten Jahresrechnung die Höhe von 1300 fl. in Werthpapieren und 10,896 fl. 10 kr. in Bankvaluta erreicht.

Diese Summe liegt allerdings nicht baar in der Kassa, aber sie ist vollständig bedeckt:

a) Durch die an Kupferstecher und andere Künstler gegebenen Vorschüsse, die erst im nächsten und in späteren Jahren zur Aufrechnung gelangen und im abgelaufenen Jahre im Rest verblieben mit 8311 fl. 34 kr.

b) Durch die seit dem Abschlusse der Rechnung geleisteten ähnlichen Vorschüsse im Betrage von 4865 fl. 81 kr.

c) Durch unser Guthaben bei dem Kunsthändler Käser mit 2673 fl.

d) und bei dem Verlagsbuchhändler Seemann in Leipzig mit 3306 fl.

e) Durch einen Vorrath von Mappen und an Papier zu den Umschlägen des Albums im Werthe von etwa 800 fl.

f) Endlich durch die in der Kasse befindlichen Rentenscheine im Nominalbetrage von 1300 fl.

Erhöhung des Reserve- und Betriebsfonds.

Nach §. 14 unserer Statuten ist ein Reservefonds von 10000 fl. zu bilden. Wir haben also die Höhe dieses Fonds nicht blos erreicht, sondern sogar nicht unwesentlich bereits überschritten. Allein die Erfahrung zeigte uns, dass 10000 fl. für unsere Zwecke weitaus unzureichend sind.

Der Kupferstich erfordert einen bedeutenden Aufwand an Zeit und Geld. Um das zu leisten, was wir sollen, und was von uns verlangt wird, müssen wir bis auf zehn Jahre von vornherein zu sorgen vermögen.

Bisher ist die Zusammenstellung unserer Albumhefte insofern fast nur vom Zufalle abhängig gewesen, als wir genöthigt waren, einfach zusammen zu legen, was eben fertig war, um die Termine der Ausgaben einhalten zu können. Dies konnte nicht günstig wirken; unsere Mitglieder haben es zwar im Beginne des Unternehmens nachgesehen, aber von nun an muss es anders werden, müssen wir also eine grössere Reihe von Albumblättern gleichzeitig in Arbeit geben können.

Es wirkt ungünstig, und ist unzweckmässig, zusammengehörende Blätter einzeln auszugeben; es werden mitunter Jahre nothwendig sein, bis ein zusammengehörender Cyclus zur Ausgabe reif ist; es müssen also mehrere Cyclen gleichzeitig begonnen werden können.

Werthvolle Originale sind sehr häufig für den Stich nicht zu erlangen; so wünschenswerth deren Publikation oft auch wäre, muss sie unterbleiben, weil die Eigenthümer dieselben nicht jahrelang entbehren wollen und können, wie dies für den Stich nothwendig wäre. Wir müssen also in die Lage kommen, solche Originale selbst ankaufen zu können, und das wird nur dann möglich sein, wenn wir über eine Summe von mindestens 15000 fl. lediglich für diesen Zweck jeden Augenblick zu verfügen in der Lage sind.

Nach dem Gesagten ergibt sich, dass für den Betriebs- und Reservefonds auch ein Kapital von 50000 fl. nicht zu viel wäre, und das Curatorium hat daher auf Anregung des Verwaltungsrathes beschlossen, mit der Vermehrung der Mittel des Betriebsfonds noch fortzufahren, und demselben jene Erträgnisse vollständig zuzuwenden, die sich aus der Verwerthung unserer Publikationen im Kunsthandel und durch den Verkauf von Publikationen aus bereits abgelaufenen Perioden ergeben.

Zur Ausgabe vorbereitete und in Arbeit befindliche Publikationen.

Die Publikationen des ersten, so wie auch die des zweiten Jahres befinden sich in den Händen der Mitglieder. Eine nähere Besprechung derselben ist nicht erforderlich; nur das sei gestattet zu konstatiren, dass die Albumhefte sowohl als auch die ausserordentliche Publikation »der verlorene Sohn« von Führich allgemein freundliche Aufnahme gefunden. Ich gehe daher auf die Nachweisung der zur Ausgabe weiter vorbereiteten und in Arbeit befindlichen Publikationen über.

Diese sind:

1. Die Schule von Athen, von Rafael. Seit Beendigung der Kaiser-Porträts widmet Professor Jacoby derselben seine volle Thätigkeit. Im Spät-

Digitized by Google

herbſte, bei der nächſten Curatoriumsverſammlung, wird es thunlich ſein, einen erſten Probedruck vorzulegen. Die Vollendung dieſes groſsen Stiches aber nimmt noch mehrere Jahre in Anſpruch.

2. Das Porträt der de Taffis, fälſchlich Prinzeſs Taxis genannt, von Van Dyck in der Liechtenſtein-Galerie. Die von Vogel für den Stich hergeſtellte Zeichnung wird in der Münchener Abtheilung der Weltausſtellung zu ſehen ſein. Den Stich ſelbſt hofft Vogel binnen zwei Jahren zu vollenden.

3. Das Altarbild S. Ildefonſo, von Rubens, im Belvedere in einer groſsen Radirung Unger's iſt bei Käſer bereits im Druck, und wird an die Mitglieder am 1. Oktober 1873 ausgegeben.

4. Die ereilten Flüchtlinge, von Kurzbauer, im Belvedere, von Sonnenleiter geſtochen, ſind der Vollendung nahe, und werden längſtens am 1. Oktober 1874 an die Mitglieder ausgegeben werden können.

5. Roma, groſses Blatt von Führich, geſtochen von Ludy in Berlin, iſt fertig und wird am 1. Oktober 1875 publicirt werden.

6. Das Dreifaltigkeitsbild, von Albrecht Dürer, im Belvedere, wird, nachdem die vorausgegangene Probe nach Van Eyck allgemeine Anerkennung gefunden, in groſsem Holzfarbendruck ausgeführt, und wird die Zeichnung Schönbrunner's auf dem erſten Holzſtocke mit den ſonſtigen Publikationen der Geſellſchaft in der Gruppe der öſterreichiſchen Künſtler ausgeſtellt werden.

7. Die grüne Paſſion, von Albrecht Dürer, in der Albertina. Holzſchnitt. Das erſte Blatt iſt in der xylographiſchen Anſtalt Bader's nahezu vollendet; die gänzliche Herſtellung des Werkes aber erheiſcht noch zwei bis drei Jahre.

Nur in Auftrag gegeben wurden an gröſseren Werken:

8. Das ſogenannte Porträt Wallenſtein's, von Van Dyck, in der Liechtenſtein-Galerie, das von Profeſſor Raab in München, und

9. das Venusfeſt, von Rubens, im Belvedere, das von Sonnenleiter in Kupfer geſtochen werden ſoll;

10. wurde beſchloſſen, den Maler Pittner nach Venedig zu ſenden, um Behufs der Reproduktion zwei Aquarelle nach Carpaccio auszuführen.

11. Wegen der Reproduktion des Hannibalzugs von Rethel, der Zeichnungen Steinle's zu Shakeſpeare's Kaufmann von Venedig, und einer groſsen Radirung nach Knaus, endlich eines groſsen Stiches nach Vautier ſind die Verhandlungen im Zuge.

12. Für das Album ſind an Radirungen und Stichen zum Theil vollendet, zum Theil in der Ausführung und zum Theil in Vorbereitung Blätter nach Rahl, Eiſenmenger, Griepenkerl, Than, Lotz, Hoffmann, Bitterlich, Kurzbauer, Gabl, Max, Piloty, Ramberg und Kaulbach, endlich an kleineren Blättern nach Werken älterer Kunſt ein Stich nach Rubens, eine Reihe von Radirungen von Unger, und ein Holzfarbendruck nach Oſtade von Paar.

Das hier Aufgezählte beweiſt, daſs die Geſellſchaft trotz der kurzen Zeit ihres Beſtehens in ausgedehnte reiche Thätigkeit bereits einzutreten vermochte. Was bisher in den Händen unſerer Mitglieder ſich befindet, war abhängig von dem Drange des Augenblicks bei einem ſo jungen Unternehmen, welches mit den unſäglich langſam ſchaffenden graphiſchen Künſten arbeiten muſs, und von den nur in beſcheidenem Maaſse zu Gebote geſtandenen finanziellen Mitteln. Nun aber, nachdem unſere materiellen und künſtleriſchen Kräfte ſchon im erſten Jahre einen unerwartet günſtigen Aufſchwung genommen haben, da unſere Mittel noch immer in beſtändigem Wachſen begriffen ſind, wird es immer mehr und mehr möglich, unſeren Publikationen volle Bedeutung zu ſichern, und der Tendenz unſeres ſchönen Unternehmens gerecht zu werden.

Noch liegt mir ob, der Genoſſenſchaft der bildenden Künſtler Wiens den Dank auszuſprechen für das uneigennützige Entgegenkommen, mit welchem ſie die Beſtrebungen der Geſellſchaft nicht blos unterſtützte, ſondern deren Zuſtandekommen überhaupt ermöglichte, und für die Gaſtfreundlichkeit, mit welcher ſie ihre der Kunſt geweihten ſchönen Räume für die Sitzungen des Curatoriums und für die Generalverſammlung der Geſellſchaft überlieſs.

Digitized by Google

Bilanz der Rechnung des Jahres 1871/72.

	Einnahmen	in Staatspapieren fl.	kr.	in Bankvaluta fl.	kr.
1	An Ueberschuss des Vorjahres			2296	32
2	» Mitgliederbeiträgen			17832	—
3	» Für verkaufte Hefte des Vorjahres			1197	10
4	» Interessen u. div. Einnahmen			1182	79
5	» Vom Kunstverein in Linz .			435	—
6	» Für angekaufte Staatspapiere	1100	—		
		1100	—	22943	21

	Ausgaben	in Staatspapieren fl.	kr.	in Bankvaluta fl.	kr.
1	Per Ueberschuss des Vorjahres dem Reserve- und Betriebsfonds zuzuschreiben, laut Curatoriumsbeschluss vom 22. December 1871			2296	32
2	» Kanzlei-, Betriebs-, Post- u. Stempelauslagen			696	04
3	» Gehalte und Provisionen . .			1952	12
4	» Zufällige uneingetheilte Auslagen			223	70
5	» Kosten des Album III. Heft			2610	77
6	» Kosten des Album IV. Heft			2170	38
7	» Kosten der ersten Hälfte von Führich's Zeichnungen »der verlorene Sohn«			3151	73
8	» Für den Albumtext			100	—
9	» Für neue Aufl. älterer Hefte			180	66
10	» Für den Kunstverein in Linz			139	10
11	» Beitrag an die Künstlergenossenschaft			2000	—
12	» Für angekaufte Staatspapiere			749	81
13	» Ueberschuss des laufend. Jahres nach Beschluss d. Curatoriums vom 1. März 1873 dem Betriebsfonds zuzuschreiben	1100	—	6672	58
		1100	—	22943	21

Heinrich Gold, Cassier.

Gesammtgebarung im Jahre 1871/72.

	Einnahmen	in Staatspapieren fl.	kr.	in Bankvaluta fl.	kr.
1	An Rechnungsrest mit Ende des Vorjahres . . . fl. 2296. 32.				
2	» Einnahmen für das J. 1871/72 laut Rechnung » 20646. 89.	1100	—	22943	21
3	» Gelder mit bestimmter Widmung	52	50	875	—
4	» Zurückverrechn. Vorschüsse von Kupferstechern			2645	25
5	» Rückersätze des Kunstvereins in Hamburg			1905	89
6	» Einnahme für verk. Mappen			1879	—
7	» » aus d. Kunsthandel			146	25
8	» » an fremd. Geldern			100	—
9	» aushaftende Vorschüsse bei Kupferstechern			8311	34
10	» Forderung an d. Kunstverein in Hamburg			200	98
11	» Ausstände für in d. Kunsthandel gegeb. Publikationen			961	28
12	» Ausstand im Mappenconto .			26	69
		1152	50	39994	89

	Ausgaben	in Staatspapieren fl.	kr.	in Bankvaluta fl.	kr.
1	Per Aufwand für das lauf. Jahr	1100	—	22943	21
2	» Mit Ende des Vorjahres bei Kupferstechern verbliebene Vorschüsse			3763	15
3	» An Kupferstecher und andere Künstler neu gegebene Vorschüsse			7193	44
4	» Vorschuss an d. Kunstverein in Hamburg			2106	87
5	» Herstellung von Mappen . .			1905	69
6	» Ausgaben für die in d. Kunsthandel gegeb. Publikationen			1107	53
7	» Rest an Geldern mit bestimmter Widmung	52	50	975	—
		1152	50	39994	89

Reserve- und Betriebsfonds.

	Einnahmen	in Staatspapieren fl.	kr.	in Bankvaluta fl.	kr.
1	An Reſt vom Vorjahre	200	—	1927	11
2	» Ueberſchuſs vom Jahre 1871 nach Curatoriumsbeſchluſs v. 21. December 1871			2296	32
3	» Ueberſchuſs vom J. 1871/72 vom 1. März 1873	1100	—	6672	58
		1300	—	10896	01

	Ausgaben	in Staatspapieren fl.	kr.	in Bankvaluta fl.	kr.
1	Per Beſtand des Reſerve- und Betriebsfond bei Abſchluſs der Rechnung 1871/72 . . .	1300	—	10896	01
		1300	—	10896	01

Heinrich Gold, Caſſier.

ALBUM-TEXT.

Zu den intereſſanteſten Erſcheinungen auf der Frühjahrsausſtellung 1871 der Wiener Künſtlergenoſſenſchaft gehörten zwei Aquarellbilder von Ludwig Paſſini. Die Gruppe italieniſcher »Domherren im Chore« ſowie »Die Beichtenden« feſſelten jeden Blick. Ohne die natürlichen Grenzen ſeiner Technik im mindeſten zu überſchreiten, bringt es der Künſtler in dieſer zu glänzender Wirkung und bei allem Realismus erhebt er durch die auſserordentlich feine, in dem erſtgenannten Blatte mit Humor gewürzte Charakteriſtik und poetiſche Empfindung ſeine Darſtellungen weit über das Niveau treuer Copien nach dem Leben. Der Name Paſſini war in Wien ſelbſt ſo ziemlich fremd, erſt bei dieſer Gelegenheit erfuhren die meiſten, daſs deſſen Träger ein Eingeborener iſt. Um ſo lebhafter äuſserte ſich der Wunſch, wenigſtens eine von den Arbeiten des Landsmannes in Wien zurückzuhalten; leider waren beide ſchon in feſten Händen. Indeſſen wurde wenigſtens unſerer Geſellſchaft geſtattet, das eine Bild für das Album copiren zu laſſen, und von Unger's Nadel in der liebevollſten Weiſe wiedergegeben, liegt das Blatt im dritten Hefte vor. Ungeſucht reihen ſich die verſchiedenſten Typen Herzenserleichterung und Troſt Suchender um den Prieſter, der nicht ohne Antheil, im weſentlichen aber doch mechaniſch die Bekenntniſſe entgegennimmt. Die Frau zur Linken hat wohl nur gewohnheitsmäſsig ihre Schritte hierher gelenkt; um ſo angelegentlicher nimmt die elegante graziöſe Dame rechts den Beichtiger in Anſpruch, und den Mann in ländlicher Tracht hat ſichtlich nichts Kleines hergeführt. Ob wir ihm Unrecht thun, wenn wir annehmen, es dränge ihn ſein Gewiſſen zu entlaſten, da ſich gar zu bald wieder die Gelegenheit zur Belaſtung deſſelben ergeben könnte?

Ludwig Paſſini iſt wie geſagt in Wien und zwar im Jahre 1832 als Sohn des Kupferſtechers Johann Paſſini geboren. Von Jugend auf zum Zeichnen angehalten und durch die künſtleriſche Atmoſphäre, in welcher er aufwuchs, in ſeiner Neigung beſtärkt, wandte er ſich in ſeinem ſechzehnten Jahre dem Kunſtſtudium zu und arbeitete an der Wiener Akademie unter Kupelwieſer, Führich, Ender u. ſ. w. Die Reorganiſation der Anſtalt unter dem Miniſter Grafen Thun brachte eine Schlieſsung der Schule für längere Zeit mit ſich, und ſo hörte der Unterricht für den jungen Mann bald auf. Zu Ende des Jahres 1850 ſiedelte er mit ſeinen Eltern nach Trieſt, dann nach Venedig über und ſuchte hier, Anfangs ohne Leitung, ſich weiterzubilden. Auf die damals mit Carl Werner angeknüpfte Bekanntſchaft legt Paſſini den gröſsten Werth. Werner verſchaffte ihm die Möglichkeit, längere Jahre in Italien zu bleiben, nahm ihn auf ſeinen Ausflügen nach Rom, Dalmatien mit und unterwies ihn im Aquarelliren. Als Paſſini ſich ſelbſtändig fühlte, lieſs er ſich in Rom nieder, zunächſt als Architekturmaler, ſeit 1864 aber hauptſächlich mit Darſtellungen aus dem römiſchen Volksleben und hier und da mit Porträts beſchäftigt. Familienverhältniſſe beſtimmten ihn ſpäter, nach Berlin zu gehen, von wo aus er in den letzten Jahren längeren Aufenthalt in Venedig nahm, um das dortige Leben zu ſtudiren und künſtleriſch zu verwerthen. Von Rom aus gingen ſeine Aquarelle in alle Welt, erſt ſpäter wurde demſelben in Deutſchland Aufmerkſamkeit gewidmet. So ſind die »Domherren« Eigenthum der National-Galerie in Berlin, Banquier Franz Mendelsſohn in Berlin beſitzt das Original unſerer Radirung, Geh. Rath Alexander Mendelsſohn ebendaſelbſt eine »Vesper in St. Paul zu Rom« (Singende Benedictiner mit Chorknaben), Herr J. Meyer in Dresden einen »Religionsunterricht in Rom«.

Bilder aus der Walachei waren es, welche vor bald zwanzig Jahren zuerſt den Namen Adolph Schreyer's in Wien bekannt machten. Der junge Künſtler war nach Wien gekommen, als es den Anſchein gewann, Oeſterreich werde an dem Krimkriege thätigen Antheil nehmen, und es wurde ihm geſtattet, den damaligen Oberſten und Regiments-Commandanten Prinzen Emmerich Taxis auf der Expedition nach den Donaufürſtenthümern zu begleiten. Wurde er auch nicht unmittelbar Zeuge kriegeriſcher Ereigniſſe, ſo bereicherten doch der Aufenthalt in der Walachei und Ausflüge nach der Türkei ſeine Mappen mit einer Fülle von Skizzen. In Wien (1854 und 1855) malte er dann auſser

Digitized by Google

einem grofsen Gemälde, einer Attaque öfterreichifcher Küraffiere im ungarifchen Kriege, welches durch die ungewöhnliche Energie der Compofition grofses Aufsehen machte, eine Reihe von kleineren Stücken, wie die »Walachifche Poft« u. dgl. m., Bilder voll des Lebens und frappirend durch den flotten Vortrag. Schreyer hat feitdem jene für ein Künftlernaturell fo vielfältig anziehenden Länder wieder befucht, und kehrt, wie das vorliegende — ebenfalls von Unger radirte — Blatt: »Walachifches Fuhrwerk« uns zeigt, mit Vorliebe zur Schilderung ihrer charakteriftifchen Typen zurück. Da ift alles primitiv: die Strafse, falls diefer Ausdruck für ein Durcheinander von Geleifen quer über die Haide zuläffig ift, die hölzerne, nur durch Stricke an die Pfähle befeftigte Brücke, über welche das Sechsgefpann dahindonnert, der Wagen, an welchem kein Stückchen Eifen zu entdecken fein dürfte, das Riemenwerk, und vor allem der Roffelenker felbft, dem die wilden Thiere nicht rafend genug rennen. Und doch möchte man fich eher noch diefem halsbrecherifchen Gefährt anvertrauen, als in eine der Lehmhütten einkehren, die kaum noch menfchlichen Behaufungen ähnlich mit den windfchiefen Strohdächern faft den Boden berühren, und den anfpruchslofen Eingebornen, dem Rauch, dem Schmutz, den Schweinen und wahrfcheinlich noch allerlei Species der Fauna zur gemeinfchaftlichen Wohnung dienen.

Adolph Schreyer, 1828 in Frankfurt a. M. geboren, hatte fich von Jugend auf das Thiermalen als Beruf erkoren. Seine Lehrjahre theilten fich in das Staedel'fche Inftitut feiner Vaterftadt, die Reitfchule und die Anatomie. Später befuchte er die Akademien zu Düffeldorf und München, brachte einige Zeit in Paris zu und liefs fich nach feiner Rückkehr aus Oefterreich in Frankfurt nieder. Eine Reife nach Algier im Jahre 1861 gab den Anlafs zu feiner Ueberfiedelung nach Paris, wo er mit der höchften Auszeichnung aufgenommen wurde. Die Salonberichte aus den fechziger Jahren find feines Lobes voll und bezeichnen ihn mit Stolz als ein Adoptivkind Frankreichs. Indeffen blieb er ein guter Deutfcher und kehrte als folcher 1870 Frankreich den Rücken. In dem reizenden Cronberg, am Fufse des Taunus, hat fich eine Malercolonie niedergelaffen, zu der auch Schreyer jetzt zählt. Er gehört zu den Künftlern, denen die Arbeiten noch feucht von der Staffelei weggeholt werden, wenn fie nicht im Voraus fchon beftellt waren.

Zu feinen bedeutendften Arbeiten zählen die Schlachten bei Waghäufel (im Befitze des Grofsherzogs von Mecklenburg), bei Komorn (Mensdorff-Pouilly), bei Temeswar (Taxis), arabifcher Vorpoften, Araber auf der Jagd, Kofakenpferde, Araber auf dem Rückzuge, Schneefturm u. f. w. Seine Werke trugen ihm die goldenen Medaillen zu Brüffel (1863), Paris (1864, 1865, 1867), die Mitgliedfchaft der Akademien von Antwerpen und Rotterdam, das belgifche Leopoldkreuz und andere Auszeichnungen ein.

Unferer Phantafie wird kein Sprung zugemuthet, wenn wir nach dem »Walachifchem Fuhrwerk« die »Zigeunerin« von Auguft Pettenkofen betrachten. Wir können uns die auf dem Lehmherde kochende, den Uebergang vom Vier- zum Zweihänder fehr überzeugend demonftrirende Dame, welche im Begriff ift, das Ergebnifs ihres Befuches in einem fremden Hühnerftall culinarifch zu verwerthen, ganz wohl als Bewohnerin einer der Hütten auf Schreyer's Bilde vorftellen. Pettenkofen ift, wie bekannt, unerfchöpflich im Wiedergeben von Scenerien aus dem ungarifchen Hochlande, doch begnügt er fich in der Regel vorfichtigerweife mit der Aufsenfeite der menfchlichen Niederlaffungen. Seine Bilder mit dem tiefblauen wolkenlofen Himmel, den blendendweifsen Kalkwänden und den ländlichen Fuhrwerken u. f. w. werden, wie ebenfo bekannt ift, von den Sammlern mit den höchften Preifen bezahlt.

Ueber des Künftlers Leben und Bildungsgang fchweigen wir auf feinen ausdrücklichen Wunfch, »da fich über feine künftlerifche Laufbahn nichts fagen liefse, was auch nur von einigem Intereffe fein könnte«.

Kleine Mittheilungen.

Als Gründer find der Gefellfchaft neu beigetreten die Herren Louis Frobeen in St. Petersburg, Hugo Wolff in Berlin, Jofef Lewinsky in Wien und R. Wölfflin, Sohn in Bafel.

Curatorium. Der kaiferl. Rath Herr Dr. Jofef Neumann, der die Intereffen der Gefellfchaft in der Verlaffenfchafts-Abhandlung über das Vermögen des Secretärs Markovich des aufgelöften „Vereins zur Beförderung der bildenden Künfte" mit Erfolg und feltener Uneigennützigkeit vertreten, und dadurch dem Refervefonds der Gefellfchaft den Betrag von 734 fl. zugeführt hat, wurde in der Sitzung des Curatoriums vom 1. März d. J. zum Eintritte in das Curatorium einftimmig eingeladen, und hat die Einladung angenommen. — Dem Herrn Oberrechnungsrath Steinebach wurde bei feinem aus Gefundheitsrückfichten erfolgten Austritt aus dem Verwaltungsrathe für feine erfolgreiche, eifrige Thätigkeit der Dank des Curatoriums einftimmig votirt. — Zur Ausarbeitung einer Gefchäftsordnung für das Curatorium wurde ein Comité gewählt, das aus den Herren Profeffor Laufberger, Profeffor v. Lichtenfels, Dr. Thaufing, Altgraf Hugo Salm-Reifferfcheid und Hofrath v. Wiefer befteht.

Radirung von Unger. Der mit der Gefellfchaft verbundene Kunftverein in Hamburg wird Prof. W. Unger's meifterhaft gelungene grofse Radirung nach dem Altarbilde S. Ildefonfo von Rubens im Belvedere gleichfalls feinen Mitgliedern zukommen laffen. Die Drucke avant la lettre aber find mit Ausnahme der dem Kunftvereine in Hamburg vertragsmäfsig zukommenden zwölf Exemplare nur von den Gründern unferer Gefellfchaft zu beziehen.

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

DIE KÖNIGLICHE RESIDENZ IN MÜNCHEN.

Mit Unterstützung

Sr. Majestät des Königs Ludwig II.

auf Grund eigener Originalaufnahmen herausgegeben

von

G. F. SEIDEL,

Architekt und k. Bezirksingenieur in München.

Kupferstich von EDUARD OBERMAYER und Farbendruck von WINCKELMANN & SÖHNE.

(Der Schlusslieferung wird ein historischer Text von Dr. A. Kuhn beigegeben werden.)

Erste Lieferung.

Dieses architektonische Prachtwerk wird in 8—10 Lieferungen ausgegeben, deren jede in der Regel drei Stiche und einen Farbendruck, oder auch fünf Stiche mit Wegfall des Farbendrucks, enthält.

Subscriptionspreis für die Lieferung:

Prachtausgabe (80 : 60 Centim.) vor der Schrift auf chines. Papier mit breitem Rande **15 Thlr. = 45 Mark.**

2. Ausgabe (80 : 60 Centim.) vor der Schrift auf weissem Papier mit breitem Rande **10 Thlr. = 30 Mark.**

3. Ausgabe (70 : 53 Centim.) mit der Schrift auf weissem Papier **8 Thlr. = 24 Mark.**

Für Verpackung zwischen Brettern wird für jede Sendung der Betrag von 15 Gr. (1½ Mark) erhoben.

Vorstehende Preise, die nur in Folge der von Sr. Maj. dem Könige Ludwig II. allergnädigst gewährten Unterstützung des Unternehmens so mässig normirt werden konnten, gelten nur für die

ersten dreihundert Subscribenten.

Später hin wird eine Erhöhung des Ladenpreises um mindestens 20% eintreten.

Kürzlich ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Funfzehn Radirungen

von

Unger, Clauss und Laufberger.

Aus dem Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgewählt.

kl. Folio. Preis: 10 Thlr.

Laufberger's Vorhang

im

Neuen Opernhause in Wien.

Nach den Cartons gestochen von Bültemeyer.

9 Blatt kl. Folio. Preis: 6⅔ Thlr.

Leipzig, im April 1873.

E. A. Seemann,

Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Galerie

zu

KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode.** gr. 8. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chinef. Papier mit Goldfchnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Die Galerie

zu

Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 4 Thlr.; geb. 5 Thlr. Quart-Ausg auf chinef. Papier. br. 6 Thlr.; geb. mit Goldfchnitt 7½ Thlr. Folio-Ausgabe auf chinef. Papier in Mappe 9 Thlr.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Götter und Heroen der Griechen

nebst einer Uebersicht der Cultusstätten und religiösen Gebräuche.

Von

Otto Seemann,

Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 153 Holzschnitten.

gr. 8. 1869. br. 2¼ Thlr., eleg. geb. 2⅔ Thlr.

In einer Besprechung dieses Werkes in der „Zeitschrift für Gymnasialwesen" XXIII. S. 470 wird u. A. gesagt:

»Zwar gab es schon früher derartige Hülfsmittel, welche die Schüler in die Mythologie einführen wollten und welche auch der Bildwerke zur bessern Anschauung nicht entbehrten, aber einmal waren sie nur für die untern Classen berechnet und zweitens bedienten sie sich der Bildwerke nur allgemein dazu, eine Vorstellung von der Art und Weise zu geben, wie die Alten ihre Götter darstellten, ohne auf die Kunst aufmerksam zu machen, wogegen gerade das eben erschienene Buch Seemann's beabsichtigt, eine Vorschule zur Kunstmythologie zu sein. Während jene nur das Wissen vermehren wollen, bezweckt dieses zugleich den Sinn für das Schöne in der reiferen Jugend zu wecken und zu beleben. Um dieses Ziel nun zu erreichen, hat der Verfasser mit grosser Sorgfalt bei jeder Gottheit, bei jedem Heroen, die in der Kunst eine bestimmte Gestalt gewonnen, eine Darstellung von den vorzüglichsten Kunstwerken gegeben, und was besonders wegen des Zweckes, dem das Buch dienen soll, rühmend hervorzuheben ist, bei denjenigen Gestalten, deren besondere Ausbildung auf einen bestimmten Künstler zurückgeführt wird, mit wenigen Worten die Geschichte dieses Künstlers gegeben, so dass der Leser im Stande ist, auf einmal nicht bloss die Kenntniss der griechischen Mythologie, sondern auch einer reichen Auswahl von vorzüglichen Kunstwerken des Alterthums sich anzueignen und dabei die Geschichte der Künstler im allgemeinen kennen zu lernen.

Zu gleicher Zeit ist ihm Gelegenheit geboten, aus dem zweiten Abschnitte »die gottesdienstliche Verfassung der Griechen« sich über die Oertlichkeiten des Cultus, sowie über die religiösen Gebräuche und die damit beschäftigten Personen Aufklärung zu verschaffen, eine Beigabe, welche das Buch zum Selbstunterricht sehr brauchbar macht etc.«

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jakob Burckhardt.

Zweite Auflage,

unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen herausgegeben von

Dr. A. v. Zahn.

1869—70. 3 Bände br. 3 Thlr. 18 Sgr. geb. 4¼ Thlr.

Eine werthvolle Ergänzung zu vorstehendem Werke bilden:

O. Mündler's

Beiträge zu J. Burckhardt's

CICERONE.

1870. br. 24 Sgr.

So eben erschien in splendider Ausstattung, in einzelnen Abschnitten neu bearbeitet und vermehrt:

Populäre Aesthetik.

Von

Dr. C. Lemcke.

Vierte Auflage.

580 S. mit 55 Illustrationen. gr. 8. broch. 3 Thlr., geb. 3½ Thlr.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Nachdem der Unterzeichnete für das deutsche Reich die Generalagentur der **„Gesellschaft für vervielfältigende Kunst"** übernommen hat, bringt er hiermit zur Kenntniss, dass er für nachstehende Städte den beigesetzten Buchhandlungen eine Lokalagentur zugetheilt hat:

Aachen: M. Jacobi. — **Barmen** und **Elberfeld:** Baedeker'sche Buchhandlung. — **Basel:** Felix Schneider. — **Bern:** J. Dalp'sche Buchhandlung. — **Berlin:** E. Quaas. — **Bonn:** Marcus'sche Buchhandlung. — **Bremen:** G. A. von Halem. — **Breslau:** Trewendt & Granier. — **Carlsruhe:** Bielefeld's Hofbuchhandlung. — **Cöln:** J. G. Schmitz'sche Buchhandlung. — **Danzig:** F. A. Weber. — **Darmstadt:** J. P. Diehl's Sortiment. — **Dresden:** G. Schoenfeld (R. von Zahn). — **Düsseldorf:** Gestewitz'sche Hofbuchhandlung. — **Elsterberg:** C. A. Diezel. — **Frankfurt a. M:** Joh. Alt. — **Genf:** Carl Menz. — **Gotha:** E. F. Thienemann, Hofbuchhandlung. — **Hagen:** Gust. Butz. — **Hamburg:** W. Mauke Söhne. — **Hannover:** Theod. Schulze. — **Heidelberg:** G. Weiss. — **Hildesheim:** A. Lax. — **Kiel:** Universitätsbuchhandlung. — **Königsberg:** Hübner & Matz. — **Lübeck:** Bolhoevener & Seelig. — **Magdeburg:** Emil Baensch, Hofbuchhandlung. — **Mailand:** Theod. Laengner. — **Mainz:** V. von Zabern. — **Mannheim:** Frz. Bender. — **München:** Hermann Manz. — **Nürnberg:** Schrag'sche Hofbuchhandlung. — **Oldenburg:** Ferdinand Schmidt. — **Osnabrück:** Rackhorst'sche Buchhandlung. — **Potsdam:** Gropius'sche Buchhandlung. — **Rostock:** Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Schwerin:** Stiller'sche Hofbuchhandlung. — **Stettin:** H. Dannenberg. — **Strassburg:** C. F. Schmidt. — **Stuttgart:** Jul. Weise's Hofbuchhandlung. — **Tübingen:** H. Laupp'sche Buchhandlung. — **Wiesbaden:** Feller & Gecks. — **Würzburg:** Adalbert Stuber. — **Zürich:** Schabelitz'sche Buchhandlung.

Leipzig, im Februar 1873.

E. A. Seemann,

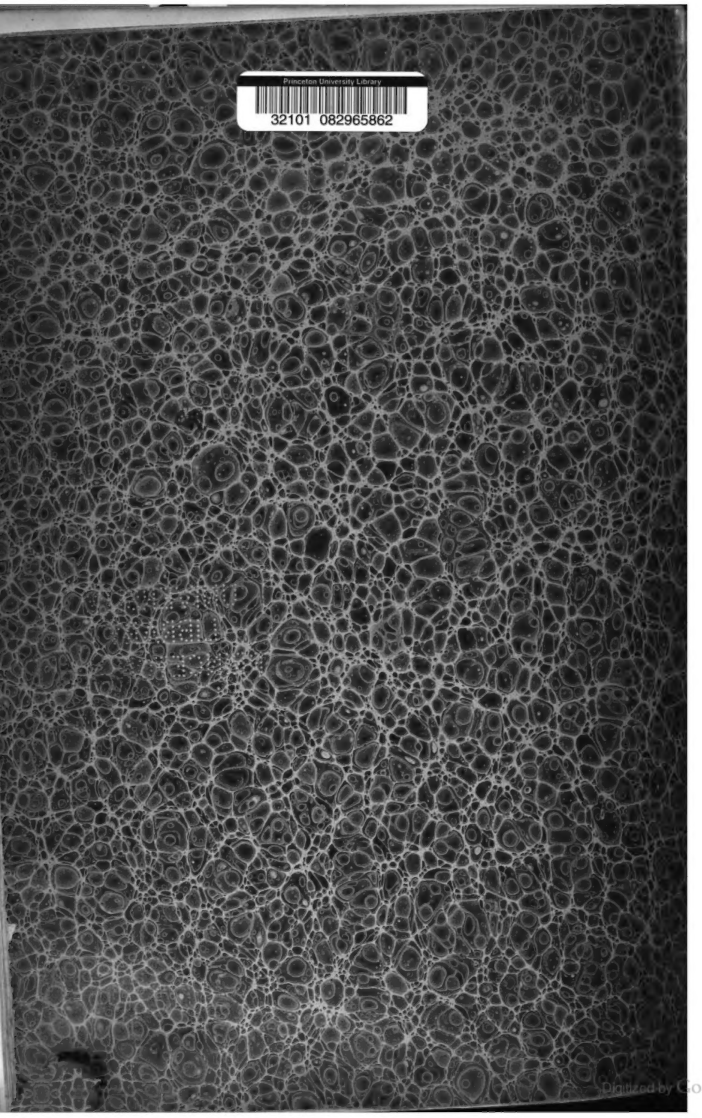
Generalagentur der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Digitized

Digitized by Google

UNIVERSITY
LIBRARY
PRINCETON, N.J.


Princeton University Library
32101 082965862
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google